



Prof Dr H Brunn.



HEINRICH BRUNN'S

KLEINE SCHRIFTEN

GESAMMELT

VON

HERMANN BRUNN UND HEINRICH BULLE

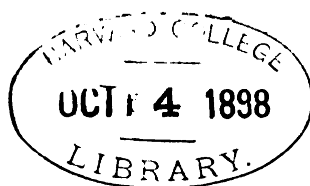
ERSTER BAND

RÖMISCHE DENKMÄLER
ALTITALISCHE UND ETRUSKISCHE DENKMÄLER

MIT DEM BILDNISSE DES VERFASSERS
UND 65 ABBILDUNGEN IM TEXT



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1898


HARVARD COLLEGE
OCT 14 1898
LIBRARY.

Vorwort.

Wenn die zu verschiedenen Zeiten und bei getrennten Anlässen entstandenen, in mancherlei Zeitschriften zerstreuten Aufsätze eines Autors im Wiederabdruck zu einer Sammlung vereinigt werden, so entsteht für sie die Aussicht auf eine ganz neue Wirkung: Die Aussicht, im Zusammenhang gelesen, eine Vorstellung der grossen Ideenverbindung, aus der heraus sie geschaffen wurden, ein Bild der schaffenden Persönlichkeit selbst im Leser zu erwecken.

Liebe und Freundschaft wollten nicht, dass dieser Vortheil, als möglichst geschlossene wissenschaftliche Erscheinung vor die Nachwelt zu treten, meinem Vater vorenthalten bleibe. Ein Werk der Pietät also ist es vor allem, zu dem ich mich mit Dr. Bulle bei der Herausgabe der Kleinen Schriften meines Vaters vereinigt habe; die Rücksicht darauf, wie dringend das Bedürfniss einer solchen von der wissenschaftlichen Welt empfunden werde, stand in zweiter Linie gegenüber dieser ersten und vornehmlichsten Absicht. Von dem gekennzeichneten Standpunkt aus musste uns unser Unternehmen um so mehr angezeigt erscheinen, als es meinem Vater versagt war, am Ende seines Lebens seine wissenschaftlichen Ansichten noch ein Mal selbst in einem abschliessenden Werke zusammenzufassen, wie es die leider Fragment gebliebene Kunstgeschichte hätte werden sollen. Die vorliegende Zusammenfügung der Kleinen Schriften muss diesen Mangel, so gut es geht, ersetzen, und sie kann es bis zu einem gewissen Grade, insofern, abgesehen von einem vollendeten und einem unvollendeten grösseren Werke, meines Vaters ganzer wissenschaftlicher Fortschritt in seinen Kleinen Schriften enthalten ist, und als sich besser, wie wir selbst vorher erwartet hatten, die einzelnen Glieder zu Ketten aneinander schliessen.

Eine besonders gut zusammenhängende Aufsatzreihe hat mein Vater selbst noch zusammengestellt und herausgegeben: Die griechischen Götterideale*); sie wurden daher aus dieser Ausgabe weggelassen. Ausserdem ist weniges unterdrückt worden und vielleicht ist mancher der Ansicht, dass eine strengere Sichtung der Schriften unserem pietätvollen Zweck besser entsprochen haben würde. Wir glaubten aber gerade die grösste Pietät zu beweisen, wenn wir uns kein Urtheil anmassten über die Auswahl; denn eine solche, nach eigener Willkür oder der Meinung des Tages entsprechend getroffen, konnte Züge an dem Bilde meines Vaters tilgen, die anderen

*) Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert von Heinrich Brunn, München 1893. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann.

werthvoll sind, und würde, statt nachkommenden archäologischen Geschlechtern ihr Urtheil zu erleichtern, demselben vorgegriffen haben. Auch wo unzweifelhaft Irrthümer vorlagen, liess sich das Schlechte selten ohne das Gute beseitigen, das unhaltbare Einzelurtheil nicht ohne das Achtung gebietende Princip, der historische Missgriff nicht ohne die ästhetische Feinheit. Mein Vater selbst hatte stets den Muth, sich auch zu seinen Fehlern zu bekennen und liebte es nicht, durch Anbringen nachträglicher Verbesserungen bei Neudrucken seiner Werke die ursprüngliche Absicht zu verdunkeln. So, wie sie geschrieben wären, hätten sie ihre Wirkung gethan; ihr Verdienst beruhe gerade darauf, einen Fortschritt angeregt zu haben, der über sie hinausführte.

Also veraltet sind diese Schriften zum Theil. Fast unmerklich werden wir nun doch zur Behandlung der zweiten Frage geführt, die ich oben als für uns in zweiter Linie stehend bezeichnete. Welche Berechtigung hat unsere Neuausgabe vom wissenschaftlichen Standpunkt? Liegt, bei aller hohen Anerkennung, die meinem Vater als einem Führer der Archäologen gezollt wird, ein Bedürfniss vor, Arbeiten nochmals hervorzuziehen, die ihre Schuldigkeit in der Entwickelung der Alterthumswissenschaft bereits gethan haben?

Die Archäologie, seit einem Vierteljahrhundert in einem unerhörten, mächtigen Flusse begriffen, hat manches von den Werken, die mein Vater errichtete, um diesen Strom in die Bahn zu leiten, mit elementarer Macht bei Seite geworfen und zertrümmert. Ich glaube, man kann dies ruhig zugeben und doch der Überzeugung sein, dass Unzerstörbares in seinen Werken sich findet, und dass von ihm geschaffene Anlagen, an denen der grosse Strom der Wissenschaft jetzt achtlos vorüberrauscht, später wieder zur Wirksamkeit und zu Ehren gelangen werden. Ich glaube nicht, dass diese Hoffnung auf blosser Voreingenommenheit beruht; und da es mir fast unbescheidener erscheint, ein derartiges Urtheil ohne Begründung auszusprechen, als es zu motiviren, so will ich angeben, worauf ich es stütze. Dabei möchte ich nicht eingehen auf den Inhalt der Arbeiten meines Vaters und es einer andern Feder überlassen, eine gewisse, selten sich findende Vereinigung von Geistesgaben zu seinen Gunsten und als Gewähr länger dauernder Bedeutung geltend zu machen — vielmehr möchte ich auf etwas scheinbar mehr Äusserliches hinweisen: auf das Formale an seinen Schriften, denn dieses scheint mir einen besondern Werth derselben auszumachen. In Verbindung hiermit sei mir gestattet, die Art der Arbeitsthätigkeit meines Vaters etwas näher zu beschreiben.

Nichts, was mein Vater geschaffen, ist Produkt einer blossen Schreibgewandtheit, nichts ist, wenn ich so sagen darf, durch ein blosses Gesetz der Trägheit entstanden, weil die ein Mal bewegte Feder nicht hätte zur Ruhe kommen können. Die Gedanken zogen bei ihm nicht in die nächstbesten sich darbietenden Ausdrucksformen ein, wie in schablonenmässige Miethsgebäude, er suchte jedem Gedanken sein eigenes ihm angemessenes Haus zu bauen, wobei ein Zerlegen desselben in seine elementarsten Bestandtheile die Hauptrolle spielte. Ja er suchte, über die blosse Stylistik hinaus, formale Vollendung in einem höheren Sinne zu erreichen, er strebte danach, einen vom Inhalt bis zu gewissem Grade unabhängigen Werth der Gedankenformen zu erzielen. Doch lassen wir ihn selbst sprechen:

„Es scheint mir von grosser Bedeutung, nicht bloss ein Resultat der Forschung zu geben, sondern auch in einer Form, dass selbst, wenn das Resultat nicht das richtige wäre, doch die ganze Fassung der Frage einen Werth behalte. Ich könnte hier Winckelmann citiren, aus dessen Kapitel über etruskische Kunst, in dem fast kein einziges etruskisches Monument vorkommt, ich mehr gelernt habe, als aus Abekens Buch mit seinem viel gesicherteren Material. Eine Gewandtheit des Schreibens nun, wie sie z. B. vielen der jüngeren Philosophen eigen ist, geht mir ganz ab. Mir kommt die Form erst nach Erforschung der Sache und auch dann noch mit mancher Anstrengung.“*)

Der nahe liegende Einwurf, dass die blosse Form ohne wahren Inhalt stets werthlos sei, hat nur den Schein für sich. Die Geschichte der Wissenschaften liefert, ich möchte sagen, ein einziges zusammenhängendes Beispiel dafür, wie neue und klare Fragestellungen bedeutender Geister, ganz abgesehen von der durch sie selbst ertheilten Antwort, auf lange hinaus anregend wirken und geistigen Fortschritt nach sich ziehen, ja sogar auf die entschiedensten Gegner tiefgehenden Einfluss ausüben. Nietzsche z. B., obwohl schliesslich der Antipode Schopenhauers, kann doch nirgends seine Abhängigkeit von diesem verleugnen.

Doch um auf meinen Vater zurückzukommen: In dem Bestreben, die in der citirten Briefstelle gekennzeichneten Anforderungen zu erfüllen, gab er, so viel an ihm lag, nichts ohne die reiflichste Überlegung und Überarbeitung in den Druck, selbst in Fällen nicht, wo er es sich nach dem Urtheil anderer hätte leichter machen können. Man vergleiche in dieser Hinsicht z. B. die Nekrologe, welche er in den ersten Jahren seiner Thätigkeit als Klassensekretär der Münchener Akademie verfasste, mit den geschäftsmässigen Zusammenstellungen seines Vorgängers. Mein Vater arbeitete langsam aber unablässig; in seinem Gehirn wirkte etwas wie der organische Trieb einer Pflanze und die zum Ausreifen der Ideen erforderliche Wärme für die Sache verliess ihn nie, indem sein Geist stets auf dieselbe concentrirt blieb. Er suchte die geistigen Erfolge nicht durch übermässige Kraftanstrengungen plötzlich zu erzwingen — „etwas Gutes muss sich mehr selbst machen, als dass es gemacht wird“**) — desshalb ermüdete ihn diese Concentration auch nicht, wie andere, welche zur Erholung der Musik, des Theaters, der belletristischen Lektüre bedürfen, Zerstreuungen, denen er sich, ohne ihnen abhold zu sein, höchst selten hingab. Dabei war er nichts weniger als ein weltfremder Büchergelehrter; seine lebensfreudige Persönlichkeit konnte den regen Verkehr mit den Menschen und der Natur nicht entbehren; aber die Archäologie durfte ihn als Gefährtin überallhin begleiten; sie störte ihm seinen Lebensgenuss nicht, und dieser vertrug sich aufs beste mit seiner Archäologie; dies wissen alle, die mit ihm in Berührung kamen. Die Erscheinungen des Lebens im Grossen und Kleinen, die er mit raschem Blick für das Hauptsächliche zu beurtheilen verstand, mussten ihm stets Anregungen zu seinen fachwissenschaftlichen Arbeiten geben. Dadurch tritt in seinen Schriften neben und vor der Gelehrsamkeit so sehr das heraus, was er gesunden Menschenverstand nannte; ein Verehrer wird es wohl gerade sein Genie nennen.

*) Brief an Welcker vom 12. Juni 1850.
**) Brief an Welcker vom 23. Januar 1847.

Freunde und Bekannte, welche selbst anders zu arbeiten gewohnt waren, wunderten sich oft, meinen Vater so viel, scheinbar unbeschäftigt, zum Fenster hinausschauen zu sehen. Aber gerade hier gingen nach seiner Ansicht sehr nothwendige geistige Klärungsprocesse vor sich. Hier, im Angesicht des freien Himmels und der natürlichen Zusammenhänge des täglichen Lebens wurde, getrennt von dem zu bewältigenden Material auf dem Schreibtisch, die unnöthige Gelehrsamkeit wieder bei Seite geworfen und das Schema der Gedankenbewegung rein herausgearbeitet, der sich die Masse zu fügen hatte. So kommt es, dass Luft und Licht in seinen Schriften ist, und der Gedanke nie im Material erstickt. Ja oft bekommt der Hauptgedanke, emporgehoben durch die gelungene Tektonik des ganzen Aufbaues, geradezu etwas Triumphirendes. Diesen Eindruck liebte mein Vater durch wohlangebrachten dekorativen Schmuck zu erhöhen. Besonders wäre es ihm unerträglich gewesen, am Ende einer Arbeit auf einen günstig wirkenden Abschlussgedanken zu verzichten. So bleibt sein Styl fern von logischer Nüchternheit, ebensoweit freilich von rhetorischem Glanze; es ist der Styl einer Künstlernatur, die das Wesentliche rein und anschaulich hervortreten lässt und durch massvollen Zierrath zu heben weiss.

Wenn ich hiermit dargelegt habe, aus welchen Grundsätzen und welcher Arbeitsmethode die Werke meines Vaters hervorgewachsen sind, so geschah es, um die Behauptung zu stützen, dass, gesetzt sogar, die Wissenschaft habe sich der Essenz dieser Kleinen Schriften bereits vollkommen bemächtigt und dieselbe sei in der unablässigen Fortbildungsarbeit bereits vollkommen aufgegangen — doch die Form derselben einen eigenen Werth behält, und sie wohl werth sind, gesammelt zu werden.

Die Liebe zur Sache, die strenge Geistesschulung, der künstlerische Takt und die Harmonie der Persönlichkeit, welche diesen Arbeiten zu ihrer Klarheit verholfen haben, können mit dem Tode des Verfassers ihre Wirkung noch nicht ganz eingebüsst haben, sie werden weiter sprechen und ihm noch manchen dankbaren Schüler zuführen. Und wird auch der Kreis seiner Leser der Natur der Sache nach ein beschränkter bleiben, grösser kann derselbe sicher werden, als das Publikum, welches archäologische Fachzeitschriften liest. Bin ich doch selbst, ein Zögling der exakten Wissenschaften und als solcher den historisch ästhetischen Geistesbethätigungen mit einiger Skepsis gegenüberstehend, bei der Herausgabe dieser Schriften ein Jünger meines Vaters und mir des Punktes wieder bewusst geworden, in dem die entferntesten Wissenschaften miteinander verbunden sind.

Die italienischen Aufsätze werden unübersetzt in diese Sammlung aufgenommen, was vielleicht bei manchem Bedauern erregen wird. Ausschlaggebend war für uns die Ansicht meines Vaters selbst. Trotzdem ihm von befreundeter Seite zugeredet wurde, widerstrebte er einer Übersetzung, insbesondere von anderer Hand, und wo er sie selbst vorgenommen hat — in den Götteridealen — hat sie ihm viel Arbeit und wenig Vergnügen bereitet. Seine Ansicht war, dass es mit einer blossen Übersetzung eben noch nicht gethan sei; ein und derselbe Gedanke müsse in den beiden Sprachen ganz verschieden gefasst werden, und zwar im Italienischen viel concreter und elementarer als im Deutschen. Was er italienisch schrieb, ist nicht als

Übersetzung deutscher Concepte entstanden, sondern er versuchte von vornherein „italienisch zu denken“; und sicher beruht es mit auf dem Vorzuge der natürlichen und doch freien italienischen Satzstellung, wenn er dabei zu einem ungemein klaren und abgewogenen Ausdruck seiner Gedanken gelangt ist. Ohne eine Zerreissung und Zerstreuung wohlgeordneter Gliederungen würde es bei einer Übersetzung nicht abgegangen sein. Wir haben also von derselben abgesehen, und glauben dadurch den Leserkreis für diese Schriften kaum verkleinert zu haben. Mögen sie in der Form bestehen bleiben, wie sie aus meines Vaters Hand hervorgegangen sind, und daran erinnern, dass er nahezu zwanzig seiner schönsten Jahre unter Italienern gelebt hat, theilhaftig ihrer Sprache und Freundschaft.

Es erübrigt mir noch zu sagen, dass meine Thätigkeit bei der Herausgabe dieser Schriften sich auf mitberathende und mithelfende Theilnahme beschränkt. Die Hauptarbeit liegt in den Händen des Fachmannes Bulle. Insbesondere rühren von ihm her die Anordnung des Stoffes und der Abbildungen, die abkürzenden Inhaltsangaben, und die geflissentlich so knapp wie möglich gehaltenen Anmerkungen und Zusätze.

Hermann Brunn.

Über Heinrich Brunns Bedeutung für die Archäologie zu sprechen, würde einem Älteren vielleicht besser anstehen, als mir. Aber diese Sammlung der Kleinen Schriften soll doch nicht ganz ohne ein Begleitwort bleiben, das neben dem vom Sohne über die Eigenart des Vaters Gesagten auch auf das hinweist, was über das persönliche und historische Interesse hinausgeht, auf das, was den Kleinen Schriften, auch wo sie im Einzelnen überholt sind, ihren Werth für die Forschung heute und in Zukunft sichert.

Dieser Werth beruht in Brunns Betrachtungsweise. Seine Methode ist nicht die rein historische von heute. Nicht die zeitliche Abfolge, nicht die Fäden, die den Künstler und das Kunstwerk mit dem vor und nach ihm Gekommenen verbinden, sind ihm das Wichtigste. Zuerst und als vornehmstes Ziel sucht er den Geist, der im Einzelnen wirksam gewesen ist, und die Art der künstlerischen Sprache zu erfassen. Er versenkt sich liebevoll in ein Kunstwerk als in ein Einzelnes, Persönliches, solange bis es ihm redet und lebt. Jede Erkenntniss, die er so gewinnt, ist ihm ein Erlebniss und ein Zuwachs innerer, rein menschlicher Erfahrung. Brunn war im höchsten Maasse künstlerisches Anempfindungsvermögen und nachfühlende Phantasie eigen, um in die Gedanken und Absichten des schaffenden Künstlers eindringen zu können. Er besass aber auch die klare, philosophische Überlegung, um das Verhältniss der künstlerischen Idee zur Ausführung, die Wechselwirkung zwischen dem Wollen und dem Können des Künstlers zu erfassen und in Worten zu umschreiben. So wird er ein Interpret im höchsten Sinne des Wortes, ein vates, der das innerste Wesen des durch die Kunst Geschaffenen ergründet. In den „Griechischen Götteridealen“ kommt diese Seite seiner Betrachtungsweise am reinsten zum Ausdruck. Der erste dieser Aufsätze, über die Hera Farnese, geschrieben 1846, bildet einen Markstein in der Geschichte unsrer Wissenschaft. Denn durch ihn zuerst wurde die Archäologie wieder von einer äusserlichen Antiquitätenforschung

zum Range einer Kunstwissenschaft erhoben. In dem Hauptwerke, der Geschichte der griechischen Künstler, sind vielleicht nicht die kritisch-historischen Resultate das Werthvollste, jedenfalls nicht das Eigenartigste — sie hätten auch von jedem andern scharfsinnigen und philologisch geschulten Kopfe gefunden werden können —, sondern der divinatorische Wiederaufbau, die psychologische Zurückeroberung der verlorenen Künstlerindividualitäten. Dass ihm diese gelang, war die Frucht und der Lohn dafür, dass er nicht ausschliesslich als Historiker an seine Aufgabe heranging, sondern zugleich auch als Philosoph und als künstlerisch empfindender Mensch. Nicht Viele haben mit dem gleichen Erfolge auf seinem Wege weiterzuschreiten vermocht, weil diese Befähigungen sich selten so harmonisch verschmolzen finden. Und doch ist gerade ihre Vereinigung nöthig, um die künstlerischen Errungenschaften der Antike in ihrem vollen Umfange den Menschen einer ganz anderen Zeit und Weltanschauung verständlich machen und innerlich näher bringen zu können.

Das höchste Ziel aller Kunstforschung war für Brunn: in der Kunst dieselben gesetzmässigen Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung zu erforschen, wie sie die Naturwissenschaft in den Vorgängen der physischen Welt erkennt. Über jeder Einzelerscheinung, über jeder Individualität ahnte und erkannte er als Mensch wie als Forscher das im innersten Wesen der Dinge wirkende Gesetz. Dieses Glaubensbekenntniss, das er in der letzten Zeit seiner Thätigkeit einmal in einer weihevollen Seminarstunde sich von seinen Hörern fast mehr entreissen liess, als dass er es freiwillig gespendet hätte, war aber auch schon die Anschauung des jungen Brunn. Nach den unruhigen Zeiten des Jahres 1848 schrieb er am 27. December 1848 an Welcker:

„Ich vertraue noch auf den Kern des deutschen Volkes, der gewiss die Freiheit will mit dem Gesetz, nicht die Willkür. Das ist wenigstens meine Theorie, dass ich mir die Freiheit nur in Vereinigung mit dem Gesetz denken kann, sie besteht mir darin, dass der Mensch im vernünftigen Wohl nicht gehemmt, gegen unvernünftige, ungerechte Forderungen von oben wie von unten durch Gesetze sicher gestellt wird. Die Hauptsache in der Praxis wird immer sein, dass das Gesetz, sei es noch so mild, streng und unparteiisch gehandhabt wird. Dadurch wird selbst das strengste Gesetz weniger drückend. Ich habe diese Grundsätze aus der Archäologie in die Politik mit herübergenommen. Denn meine Überzeugung ist, dass die griechische Kunst nicht durch die sogenannte künstlerische Freiheit, sondern durch die strengste künstlerische Gesetzmässigkeit ihre Vollendung erreicht hat.“

Aber Brunn suchte nicht nur die Gesetze zu erkennen, die in den künstlerischen Trieben des Menschengeistes walten, die Überzeugung von der inneren Gesetzmässigkeit alles Geschaffenen und Werdenden war ihm auch das höchste Mittel der Forschung. Bei seiner Doktorpromotion hat er es in seiner ersten These ausgesprochen, dass eine zufällig gefundene Wahrheit ihm weniger werth sei, als selbst ein Irrthum, wenn dieser nur auf dem Wege einer systematischen Gedankenverbindung entstanden sei. Darum freute es ihn nicht am meisten, dass er die attalischen Weihgeschenke entdeckt, sondern dass er sie gefunden als Lohn für sein liebevolles Studium des kapitolinischen Galliers.

Malo errare via ac ratione, quam sine ratione verum invenire. Mit diesem seinem Grundsatze kam Brunn nach Rom. Aus ihm heraus entwickelte er jene Leitsätze der archäologischen Methode, die er lange als der einzige vertrat, die aber heute jedem jungen Archäologen als selbstverständlich mit auf den Weg gegeben werden: Die Denkmäler als vollgültige Zeugen gelten zu lassen auch ohne oder sogar gegen ein Zeugniss der schriftlichen Überlieferung (vgl. S. 58). „Kunstwerke aus sich selbst und aus der Vergleichung anderer Kunstwerke zu erklären und die schriftlichen Quellen nur dann zur Hülfe zu rufen, wo unsre monumentale Kenntniss unzureichend und lückenhaft ist“ (vgl. S. 114); die besondere Sprache und die eigenthümlichen Lebensbedingungen jeder Gattung von Denkmälern zu erforschen, ehe über das einzelne Werk ein Urtheil abgegeben wird.

Wenn Brunn auf diese Weise seine Wissenschaft von der Bevormundung durch die ältere Schwester, die Philologie, frei machte, so vergass er doch niemals, was er jener verdankte. Es war selbstverständlich für ihn, der aus der Schule der Welcker und Ritschl kam, dass der Archäologe einer guten philologischen Grundlage nicht entbehren könne. Und es war eine Lieblingswendung von ihm, seine archäologischen Principien mit den Methoden der Philologie in Parallele zu setzen. Dass er das philologische Rüstzeug meisterhaft zu handhaben verstand, bedarf keines Wortes. Dass er es auch gern that, mag folgende Bemerkung aus einem Briefe zeigen, den er am 23. Februar 1861 nach dem Abschluss seiner Behandlung der philostratischen Gemälde an Welcker schrieb: „Die Arbeit hat mir viel Vergnügen gemacht, gerade wegen ihres umfassenden Charakters, wobei philologisches Wissen, weitausgreifende Kenntniss der Kunstwerke und der Kunst überhaupt, und endlich der gesunde Menschenverstand gleichmässig in Anspruch genommen werden. Sie ist also ein ziemlich umfassendes Specimen meines jetzigen wissenschaftlichen Standpunktes.“

Die Grundsätze seiner archäologischen Methode hat Brunn an den römischen Denkmälern gefunden und erprobt. Es konnte darum kein Zweifel darüber sein, dass der erste Band der Kleinen Schriften die Arbeiten über römische, etruskische und italische Denkmäler enthalten müsse. Denn dass in dieser Sammlung die Aufsätze nicht etwa nur nach der Zeit ihrer Entstehung zusammengefügt werden durften, war aus inneren Gründen sowohl, wie nach Brunns eignen Absichten darüber ebenso zweifellos. Durch die Vereinigung des stofflich Gleichartigen tritt die systematische Klarheit und Einheitlichkeit der Behandlung erst voll hervor. Und das ist das Neue, was wir der Wissenschaft durch die Zusammenstellung von schon lange Gedrucktem bieten wollen. Was in der Vereinzelung auf die Mitlebenden gewirkt und für den Augenblick seinen Zweck erfüllt hat, soll als ein Ganzes den Späteren erhalten bleiben.

Die wichtigste Aufgabe der Herausgeber bestand in der Entscheidung darüber, was vom Wiederabdruck auszuschliessen sei; denn absolute Vollständigkeit war aus äusseren Gründen nicht möglich, aber auch dem Wesen der Sache nach nicht gerade nöthig. Wir haben hier zunächst eine Pflicht des Dankes zu erfüllen an Herrn Professor Adolf Michaelis in Strassburg i. E., dem im Herbste 1896 eine Übersicht der Kleinen Schriften vorgelegen hat, und der uns mit seinem erprobten Rath freundlichst zur Seite gestanden hat. Dass es uns nicht zum leitenden Gesichtspunkte werden durfte, das,

was nach dem heutigen Stande der Wissenschaft veraltet oder im Einzelnen falsch erscheint, wegzulassen, ist schon von Hermann Brunn ausgesprochen worden. Wir wollten die wissenschaftliche Persönlichkeit auch mit ihren Irrthümern. Dagegen konnten für den ersten Band von vornherein eine Anzahl kleinerer Aufsätze gestrichen werden, die gar nicht oder nur lose mit den leitenden Ideen von Brunns Forschung in Zusammenhang stehen und vielfach ihre Entstehung einem äussern Anstoss verdanken. Es gilt das von den meisten Berichten im Bullettino dell' Istituto, ferner von einer Anzahl von Aufsätzen aus der Zeit, da Brunn am römischen Institute thätig war und ihm das redactionelle Bedürfniss des Tages die Feder in die Hand drückte, endlich von dem grösseren Theile der Recensionen. Von diesen Letzteren sind zwei, die über Wieselers Ara Casali und die über Zestermanns Basiliken, in den ersten Band aufgenommen worden, weil Brunn hier von seinem Eigenen gegeben hat. Von den Berichten im Bullettino schienen uns die über die Reisen Brunns in Etrurien wichtig, soweit sie die localetruskische Vasenfabrikation betreffen. Um aber gleichzeitig das Gesammtergebniss dieser viaggi vor Augen zu führen, sind kurze Auszüge über das Weggelassene eingefügt.*) Am Schlusse des dritten Bandes wird ein chronologisch geordnetes Verzeichniss von Brunns sämmtlichen Schriften angefügt werden, in dem von den nicht wieder abgedruckten Kleinen Schriften auf dieselbe Weise ein ganz kurzer Auszug gegeben werden wird, so dass unsere Sammlung immerhin bis zu einem gewissen Grade ein Gesammtbild von Brunns Lebensarbeit sein wird. Die Bestimmung der Reihenfolge der Aufsätze dieses ersten Bandes ist im Wesentlichen nach Denkmälergattungen erfolgt, innerhalb der einzelnen Gruppen nach der Zeit der Entstehung.

Der zweite Band wird die Aufsätze zur griechischen Kunstgeschichte enthalten. Hier scheint uns die Anordnung nach der Zeit der behandelten Denkmäler die richtige. Wegzulassen sind einige Aufsätze, die Brunn zum Theil gleich anfangs als Auszüge seiner Kunstgeschichte veröffentlicht, theils bei der Ausarbeitung in sie eingefügt hat. Auch die Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei und ihre Fortsetzung werden nicht wieder abgedruckt werden, da sie ihrem Umfange nach und weil sie einzeln käuflich sind, als selbstständiges Werk gelten können.

Der dritte Band umfasst: 1. Aufsätze zur Interpretation bemalter Vasen und anderer Denkmäler. 2. Aufsätze zur Kritik der Schriftquellen. 3. Aufsätze zur neueren Kunstgeschichte. 4. Allgemeines (Festreden, Nekrologe, Denkschrift zur Gründung eines Gypsmuseums in München). Zu dem zweiten Abschnitte dieses Bandes ist zu bemerken, dass die Vertheidigung der philostratischen Gemälde aus demselben Grunde, wie in Band II die Probleme, keine Aufnahme finden werden.

Wir können nicht schliessen, ohne mit Dank auch des Verlegers zu gedenken, der diese Unternehmung von Anfang an als eine Ehrensache angesehen hat. Durch sein Entgegenkommen ist es möglich geworden, das erforderliche Abbildungsmaterial dem Texte einzufügen, so dass kein Herbeiholen grosser Foliobände nöthig ist und dadurch auch die rein künstlerische

*) Alle Zusätze der Herausgeber sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Wirkung, die Brunns Schreibart auszuüben vermag, reiner zur Geltung kommen wird.

Die Dauer der Wirkung eines grossen und klaren Geistes ist unberechenbar, aber in einer verhältnissmässig so engbegrenzten Disciplin wie der Archäologie ist sie mehr als auf andern Gebieten von äusseren Verhältnissen abhängig. Dem Einfluss von Brunns wissenschaftlicher Persönlichkeit auch auf die Zukunft durch unsere Sammlung der zerstreuten Schriften die Wege zu ebnen war unser Ziel. Wir sind der Überzeugung, dass die Archäologie wie zu ihrem ersten grossen Bahnbrecher Winckelmann, so auch zu Brunn als einem bewährten Führer immer wieder zurückkehren wird, nicht um der Einzelforschung und der vergänglichen Einzelresultate willen, sondern um sich an seiner klaren, ins innerste Wesen dringenden Anschauungsweise immer neu Anregung zu holen.

München.

Heinrich Bulle.

Inhaltsverzeichnis.

I. Römische Denkmäler.

II. Altitalische und etruskische Denkmäler.

Ort des früheren Erscheinens.

Römische Denkmäler.

Orestes-Sarkophag im Lateran.*)

(1844.)

Der eine der drei grofsen Sarkophage**), die man im Jahre 1839 in der Vigna Lozano-Argoli an der Via Appia ans Licht zog, stellt uns die Schicksale Orests in einem grofsartigen Zusammenhange vor Augen, wie wir ihn in ähnlicher Weise wohl aus einem der gröfsten Meisterwerke dramatischer Poesie, noch nicht aber aus einem einzelnen Werke bildender Kunst kennen. Die Fläche der Vorderseite [Abb. 1] stimmt in der Hauptsache mit dem bekannten vatikanischen***) und giustinianischen†) Sarkophag überein. Von der Rechten des Beschauers beginnend sehen wir zuerst Orest an Apolls Dreifufs, gewaffnet über eine am Boden schlafende Furie wegschreitend. Auch auf der Seitenfläche [Abb. 2] ist eine sitzende weibliche Figur mit Schlange und Fackel und wildem Antlitz dargestellt, so dafs auch sie wohl nur eine Furie ist, wenn auch der Busen, der sonst immer entblöfst erscheint, hier bedeckt ist. Es folgt der Vorhang, Orest, wie er eben die That an Clytemnestra vollbracht, Pylades beim Leichnam des Ägisthus; auch die sich abwendende Amme und der den Hausaltar wahrende Diener sind dieselben; eine Abweichung ist es, dafs eine der Furien mit einer mächtigen Schlange in ihrer ganzen Schreckensgestalt vor den Vorhang tritt. Bedeutende Unterschiede zeigt die Gruppe zur Linken. Von den drei schlafenden Furien des vatikanischen Sarkophags findet sich blofs eine; eben im Begriff bei dieser vorbeizueilen sind Orestes und Pylades; und was das Überraschendste ist, ihnen zur Seite ist aus einem Thore die ganz verhüllte Gestalt eines bärtigen Mannes, offenbar ein Schatten, hervorgetreten. — Bekanntes sehen wir wieder an der Vorderseite des Deckels. Man unterscheidet bestimmt drei Gruppen, von denen die mittelste zuerst zu betrachten ist. Orestes und Pylades werden gefesselt von einem Barbaren in Begleitung des Thoas vor Iphigenia geführt, die das Idol der taurischen Göttin im Arm trägt, hier wohl blofs, um sie als Priesterin derselben zu bezeichnen. Links sehen wir sie wieder am Altare vor dem Tempel in dem Augenblicke, wo sie Orest und Pylades, schon von den Fesseln befreit, erkennt. Rechts endlich ist der Kampf um das Bild der Göttin, Iphigenia

*) Aus einer Beschreibung des im Jahre 1844 gegründeten Museums des Lateran. Stuttgarter Kunstblatt, herausg. von Förster und Kugler, 25. Jahrg., 1844, S. 323 ff.

**) [Benndorf und Schöne, Bildwerke des Lateranensischen Museums Nr. 415. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II, Taf. 54, Nr. 155, S. 168 ff.]

***) [Robert a. a. O. Taf. 56, Nr. 158.]

†) [Robert a. a. O. Taf. 55, Nr. 156.]

mit demselben schon im Schiffe, einer der Freunde im Begriff, ihr zu folgen, der andere noch das letzte Andringen der Barbaren zurückwerfend. — Dafs alle die verschiedenen Handlungen im engsten Zusammenhange stehen, leuchtet ein. Es handelt sich also nur um die Folge und Verknüpfung vor Allem der Gruppe, in welcher auf so unerwartete Weise ein Schatten und wohl kein anderer als der Agamemnons, erscheint. Der römische Erklärer*) hat sich fast ganz an die immer gewagte Vermuthung Visconti's gehalten, dafs das Original der Hauptdarstellung von einem runden Altar oder Gefäfs herrühre, und sonach die schlafende Furie der linken Seite mit der auf der rechten verbunden. Es soll nun Agamemnon den Orest zur Rache auffordern, während doch dieser mit Hast vorwärts eilt, ohne Acht auf den fast hinter ihm stehenden Schatten, über dessen

*) [Grifi, Intorno ad un sepolcro dissotterrato nella vigna del conte Lozano-Argoli, Roma 1840.]



1. Orestes-Sarkophag im Lateran. Nach Robert, Sarkophagreliefs II, Nr. 155.

Erscheinen nur Pylades durch die erhobene Rechte sein Erstaunen ausdrückt; auf der andern Seite soll dann Orest am Altar des Apoll für die in der Mitte vollführte That sich entsühnen lassen.





2. Nebenseiten des Orestes-Sarkophages im Lateran.

Gegen diese Erklärung scheint mir mit aller Bestimmtheit die Darstellung selbst zu sprechen. Die ganze Bewegung aller Figuren nicht von der Linken zur Rechten, sondern umgekehrt, von der Rechten zur Linken des Beschauers, verlangt durchaus, dafs ebenso auch die Handlung fortschreite. Ich wage es demnach, meine Meinung über den Zusammenhang auszusprechen, freilich nur als eine Vermuthung. Orest ist im Begriffe wegzuschreiten von dem Heiligthume Apolls; von hier geht er aus, die That zu vollbringen; Apollo entsendet ihn; nur dadurch ist sie gerechtfertigt, dafs sie auf göttliches Geheifs unternommen wird, nur so kann der Muttermord entsühnt werden. So darf den Orest auch die Erinnys nicht schrecken, die zwischen seinen Füfsen und der Unglückswohnung der Atriden schon gelagert erscheint, fortwährend ihrer Beute gewifs. Die That wird vollbracht, die Erinnyen erscheinen mit allen ihren Schrecken. Sie müssen verjagt, beruhigt werden, ehe eine Entsühnung möglich sein kann. Es geschieht, wie wir das auch aus Denkmälern wissen, unter dem Schutz Apolls oder Minervens. Sollten aber nicht auch die Erinnyen, wie sie

Orest durch das vorgehaltene Bild der Clytemnestra schrecken (s. Raoul-Rochette, Monum. inéd. 36)*), so sie selbst wenigstens für den Augenblick eingeschläfert, unthätig gemacht werden durch das Gegengewicht, welches ihrer Macht in dem Erscheinen des Agamemnon entgegentritt, der an Clytemnestra gerächt zu werden fordern durfte? Mich dünkt, mit demselben Rechte, womit diese als Schatten die schlafenden Furien aufzuwecken versucht in dem schönen durch das Kunstblatt (1841, Nr. 84 ff.)**) veröffentlichten Vasenbilde. Wie sie aber mit den Furien anderswo (R.-Rochette 35)***) der Macht Apolls weichen mufs, so hier dem Schatten Agamemnons. Wir sehen dies gleichsam episodisch auf der linken Seitenfläche: zwei Schatten, Clytemnestra und Ägisthus, besteigen Charons Nachen [Abb. 2]. Orest aber enteilt wohl unter Agamemnons Schutz den Furien, doch entsühnen kann ihn dieser allein noch nicht. Erst Gefangenschaft, naher Tod von der Schwester Hand und Kampf führen ihn endlich zum Ziele. Die Entsühnung ist vollendet, sobald das Bild der Göttin zu demselben Heiligthum gebracht ist, das Orest aussandte, die That zu unternehmen. So hätten wir in unserm Monument ein Werk, ganz analog den grofsartigen Conceptionen der griechischen Tragödie, einen Kreis von Darstellungen, der in seinem Endpunkte genau zum Anfangspunkte zurückkehrt und sich so zur schönsten Einheit abrundet.

Sarcofago rappresentante ceremonie nuziali.†)

(1844.)

Se in genere sono rare trai soggetti, di cui vanno adorni i sarcofaghi romani, le rappresentanze riferibili alla vita civile, pure quelle poche scene, che la riguardano, non sono quasi mai prive di mitologiche figure, mediante cui si cercò di renderle vieppiù poetiche. Così se vediamo entrare in rappresentanze di caccie una figura, null' importa, se per Roma, o per Diana abbia da spiegarsi, sempre ha da intendersi in questo senso. Scene di battaglie di pretto storico argomento ricevono maggior lustro dall' intervento della Vittoria o simili emblemmatiche figure. E così pure le rappresentanze di nozze non sono quasi mai prive di esso poetico ornamento; anzi potrebbe dirsi con un certo fondamento, che abbiano da riconoscersi per gruppi di stretto rapporto nuziale quei soltanto, in cui la Giunone non manca, potendosi spiegare in modo più generico quelle coppie d' uomo e donna, che da essa somma protettrice del connubio non sono assistite.

Finadora trai monumenti di questa classe il primo posto fù occupato da quel magnifico sarcofago della basilica di s. Lorenzo fuori le mura, il quale, benchè già il Sante Bartoli ne avesse riprodotto la rappresentanza principale nelle Meraviglie di Roma, nondimeno fin ai giorni nostri è ammirato piuttosto che spiegato bastantemente (cf. Raoul-Rochette, Mon. inéd. p. 398). Ricchissimo, bello e conservato com' è quel marmo, del mitologico

*) [Overbeck, Bildwerke zum theb. und troischen Heldenkreis Taf. 29, 2.]
**) [Overbeck a. a. O. Taf. 29, 7.]
***) [Overbeck a. a. O. Taf. 29, 4.]
†) Annali dell' Istituto XVI, 1844, p. 186—200. Monumenti dell' Istituto IV, tav. 9.

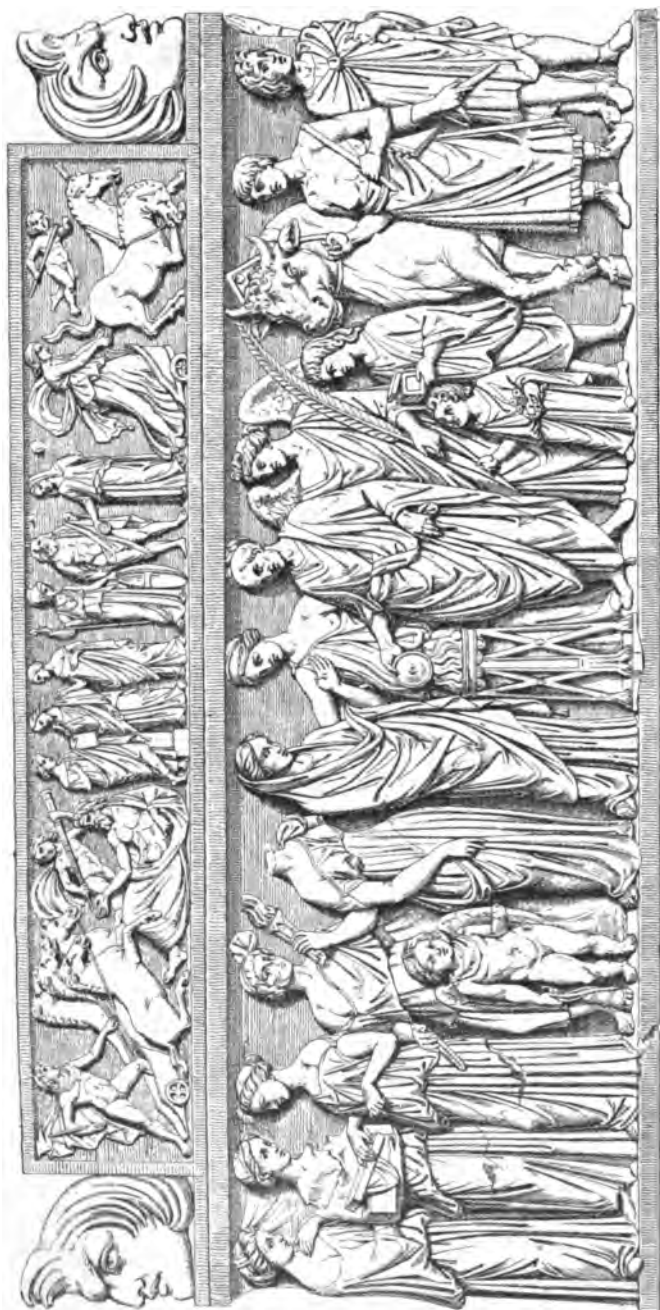
appanaggio esso ha ricevuto più larga dote, che qualunque altro simile. Anzi alla scena terrestre celebrata per l' intervenzione dei numi, risponde altra puramente sopranaturale del coperchio.

Se a cotale monumento capitale dobbiamo comparare altro sarcofago, molto inferiore, evvero, per merito, ricchezza e conservazione, vale a dire quello che oggi si trova esposto nel cortile del vaticano Belvedere (Gerhard, Ant. Bildw. tav. 74), egli è per simile intervento di mitologici personaggj. Fù da esso marmo, il quale dava largo campo alle archeologiche indovinazioni, che principiarono le mie ricerche, quando per congiuntura, a mè veramente favorevolissima, venne scoperto lo splendido sarcofago, delineato sopra la tav. IX. del IV volume de' Monumenti [Abb. 3. 4], in Monticelli nella vicinanza di Tivoli, dove stava sepolto sotto terra tra pochi avanzi di muraglia. Il sig. cav. Campana, fautore non meno zelante che fortunato de' nostri archeologici studj, a cui sì bella scoperta toccò in sorte, condiscese alle inchieste dell' Istituto per abbellirne le sue pubblicazioni, e siccome io, come pocanzi dissi, in quell' epoca stava occupato sopra rappresentanze d' analogo argomento, così la dichiarazione d' esso monumento sotto più d' un rapporto pregevolissimo a mè fù affidata.

Trai meriti del nostro marmo in primo luogo rilevo la rara e felice conservazione. Non solo poche ed inconcludenti sono le mutilazioni, che ha sofferte dal tempo, ma è rimasto vergine eziandio dalla mano devastatrice degli uomini, che volendo far del bene, secondo intendono, a questi venerandi resti, pur troppo per grossolana politura li riducono spesse volte a nulla. Il nostro disegno, fedelissimo in tutte le particolarità ed inciso con purgato, non adulatore gusto, lo rende tale, quale dalla terra è sortito. Quindi non è meno pregevole lo stile, che, benchè riferibile ad epoca tarda ed a classe monumentale, che non aspira a sublimi meriti d' arte, è buono. Ammettiamo che le composizioni, che adornano la facciata principale, il coperchio ed i fianchi laterali, debbano gran parte della loro bellezza o ad epoca più felice per le arti o a maestri di molto maggior merito, che non sogliono avere i lavoranti di simili casse mortuarie: l' esecuzione è lodevolissima e si distingue da simili lavori mercè molte qualità buone, tra cui forse la semplicità ed ingenuità del fare merita il primo posto. Con tutto che lo scalpello mostri da pertutto il carattere ornamentale, le sculture nondimeno non sono toccate senza grazia ed eleganza, principalmente se si guardano certe particolarità, dove l' artista ha creduto convenevole d' adoperare diligenza maggiore.

In quanto al rappresentato, il nostro sarcofago evvero s' accosta generalmente a quello del Vaticano, ma, menochè è più ricco in figure, un minuto esame sì delle particolarità sì dell' insieme si rende agevole per il parallelismo delle scene conservateci sulla facciata del coperchio. Essendo inoltre che riunisce quasi tutti i motivi, che per le altre rappresentanze di analogo soggetto trovansi dispersi, in una sola ben aggruppata composizione, possiamo sperare di ridurre per l' accurata investigazione di essa a maggior chiarezza molte particolarità, che isolate altrove appena poteano indovinarsi, molto meno spiegarsi con positivo fondamento.

Siccome nelle solennità delle nozze sono due i protagonisti, che richiamano con egual dritto l' attenzione, così pure nella nostra composizione le figure tutte dividonsi in due grandi schiere, di cui l' una si riferisce allo


3. Sarkophag von Monticelli. Jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg. Nach Monumenti dell' Istituto IV, tav. 9.

sposo, l'altra alla sposa, e che appunto nella metà si riuniscono per formare una rappresentanza intera e compiuta. La parte destra dipende tutta dallo





4. Nebenseiten des Sarkophages von Monticelli.

sposo: mentre egli è in atto di dar principio al sagrifizio solenne, al quale un camillo ed una camilla assistono, ed un popa adduce la vittima; la

Vittoria gli posa in capo la corona per mostrarlo come uomo insigne per vittoriose imprese, mentre dal littore apposto dietro il toro lo riconosciamo per magistrato distinto pei sommi onori dei fasci. Come essa dea non vuol mancare per augurare felice il matrimonio del suo favorito, così dall' altra parte alla sposa si appressa Venere, accompagnata da Amore, che come pronuba l' adorna di tutta bellezza. L' Imeneo con face accesa stà alla entrata del talamo, che già le Grazie, attissime compagne di Venere, sono intente ad adornare. Essendochè così dall' una parte si preparino le solennità delle nozze, dall' altra si abbia quasi l' epilogo per l' Imeneo; il mezzo è occupato dall' atto, che nelle nozze stesse forma il centro, cioè dalla riunione degli sposi per la dea del matrimonio, Giunone.

Farà ora di mestieri appoggiare a ragioni fondate la spiegazione, che abbiamo proposta con poche parole. Il gruppo degli sposi e Giunone già è noto dalle altre rappresentanze nuziali. La costante ripetizione di esso tanto nelle più semplici, quanto nelle più intrigate composizioni ci deve assicurare essere quello il tipo originario e quasi sancito per raffigurare le nozze. Ed in ciò siamo confermati anche più, perchè lo troviamo pure applicato in altre rappresentanze di mitico soggetto.*) In quanto a Giunone potrebbe recare meraviglia nel nostro monumento di vederla rappresentata in una maniera non troppo convenevole ad un atto così solenne, che esige tutta la dignità e maestà della regina del cielo. Ma questo non è, se non un capriccio dell' artefice che ha voluto dare quasi a tutte le figure femminili una certa studiata eleganza e leggierezza, snudando l' una spalla ed incurvando un poco il fianco. Bastantemente peraltro la stefane fà conoscere la suprema dea «cui vincla jugalia curae.» Varj sono sotto quest' aspetto i cognomi di essa. Ma se la vediamo quì imponendo le mani sulle spalle degli sposi e così giugnendoli, dobbiamo riconoscere in essa la Giunone «Juga, quam putabant matrimonia jungere», come da Festo riferisce Paolo Diacono. — Nel costume degli sposi la sola cosa da mentovare è il flammeo, che dai monumenti si definisce più precisamente come largo panno o velo, che cadendo giù dal capo sulle spalle cuopre tutto il corpo fin quasi alle ginocchia.

Il camillo si potrebbe riferire a certi arcani nuziali, imperocchè dice Varrone de ling. lat. VII, 34: «Igitur dicitur in nuptiis camillus, qui cumerum fert, in quo quod sit in ministerio, plerique extrinsecus nesciunt». Confrontando peraltro il nostro sagrifizio con altri, in cui occorre il camillo, niente scorgesi di particolari riti, onde sarà meglio di prendere il nostro nel senso più comune di ministro da sagrifizio. Il medesimo significato converrà alla fanciullina che porta nel grembiule fiori e frutta all' uso del sagrifizio; ed attesochè secondo Macrobio (Sat. III, 8; le cui parole sono ripetute presso Servio ad Aen. XI, 543): «Romani pueros et puellas nobiles et investes camillos et camillas appellant, flaminicarum et flaminum praeministros», non sarà del tutto improbabile di chiamarla camilla. La figura del popa distinto dal *limus,* dalle *secespita* e dal *malleo* da altri moltissimi monumenti è conosciuta; ma raro è quel triangolo che fregia la fronte del

*) Clarac, Mus. d. sc. pl. 199. n. 210. Winckelmann, Mon. ined. n. 27, 90, 91. Con intenzione alquanto modificata in tipi di monete imperiali vediamo la Concordia, che riunisce imperatore ed imperatrice.

toro. L' abbiamo pure nel sagrifizio nuziale del surriferito sarcofago vaticano, che quasi del tutto nella composizione conviene col nostro; e di forma semirotonda in un altro pure vaticano della sala delle Muse (Guattani, Mon. ined. 1785, Agosto). Anche altrove simile ornamento si trova; così in un relievo dell' Accademia di Francia, dove è composto in forma di palmetta, poi in parecchie rappresentanze che appartengono ad un culto piuttosto estraneo che romano (Visconti, Pio Cl. VII, tav. 75a). Il suo significato particolare peraltro non mi è riuscito di investigare col mezzo degli scrittori, nè sembra probabile che facesse parte delle vitte conosciute, nè che abbia relazione coi boves inaurati, di cui frequente menzione fanno gli atti dei Fratelli arvali. Una ragione certa possiamo addurre tanto meno, quanto più scarse sono le notizie sui sagrifizj nuziali. Imperciocchè troviamo menzionate come vittime usate nelle nozze la sola pecora e la scrofa (Serv. ad Aen. IV, 374; Varro de r. r. II, 11; Plin. N. H. XXVIII, 9), che si hanno nel sarcofago di s. Lorenzo fuori le mura. Del toro non si fà nessun motto. Nondimeno secondo il nostro ed altri molti sarcofaghi nuziali*) non possiamo far a meno di riconoscere il sagrifizio del toro come il principale, almeno nei tempi imperiali. Perciò siccome p. e. dagli Arvali per la salute dell' imperatore e per altri voti si faceano i sagrifizj di tori e vacche principalmente alle divinità capitoline, ci contenteremo di riguardare pure il nostro sagrifizio come voto offerto agl' iddii sommi per augurio di un matrimonio felice. Và congiunto con esso tanto quì quanto altrove (p. e. in quello della sala delle Muse e quello di s. Lorenzo) una oblazione, non sanguinosa, di frutta, per la quale neppure abbiamo una certa spiegazione, se non il confronto dei monumenti, che spesse volte uniscono quei due generi di sagrifizio. Ho chiamato littore la figura che stà all' angolo; la quale denominazione forse sorprenderà, attesochè quello uomo privo degli attributi, che lo farebbero distinto al primo aspetto, ha qualche cosa di strano per quella singolare specie del soprammanto fimbriato posto sopra la corta sottoveste ed affibbiato sul petto, così che nel principio credea dover ravvisare qualche particolar genere di sacerdote o ministro di sagrifizio. Essendosi peraltro conservata qualche traccia dei fasci nella sinistra e la verga «ad submovendum» nella destra, troviamo per la spiegazione un confronto nelle rappresentanze di littori in più rilievi di archi trionfali, principalmente in quello di Benevento, dove quella clamide mercè un annulo è raccomandata sul petto; e per toglier ogni dubbio basta vedere nel bassorilievo nuziale della sala delle Muse tutti conservati i fasci del littore. Abbiamo perciò da riconoscere nel soprabito di esso lo stesso limo, che adorna il popa, ma acconciato in altra maniera, cioè il licium transversum, perciò Tirone, liberto di Cicerone presso Gellio (XII, 3, 3) deduce il nome dei littori, benchè falsamente, «vel a limo vel a licio. Licio enim transverso, quod limum appellatur, qui magistratibus praeministrabant, cincti erant». Le fattezze del volto piuttosto barbare che romane, s' accordano colla condizione umile di queste genti, le quali, benchè liberi ro-

*) I citati vaticani e trè altri, che ripetono una sola composizione, vuo' dire di Mantova: Labus, Mus. di Mant. III, t. 53, di Firenze: Guattani M. I. 1784, Giugno, di Poggio Cajano: Gori, Inscr. Etr. III, t. 34; ai quali si aggiunga: ib. t. 24, e Lasinio, Sarcof. di Pisa t. 101, 102.

mani, si elessero principalmente dai liberti. Ma come, si dirà, il littore conviene alla rappresentanza delle nozze? Quest' obbjezione, neppure se non si trovasse una giusta spiegazione, non varrebbe niente contro quello, che indubitabilmente si presenta ai nostri occhi. Ma anzi lo mostra il confronto dei monumenti convenientissimo alla nostra scena. Nel surriferito sarcofago mantovano ed i suoi simili, alla riunione degli sposi ed al sagrifizio và congiunta la rappresentanza di un magistrato accompagnato dalla Vittoria o dalla Roma, al quale vengono incontro i Barbari vinti, per implorare la pietà del vincitore. In maniera più succinta la bellica virtù dello sposo, pure coronato dalla Vittoria, è significata per la presenza del dio stesso della guerra, di Marte, in un piccolo bassorilievo già del D' Agincourt pubblicato dal Guattani nelle Memorie encicl. rom. tom. V, p. 33; e similmente per la Roma ossia Pallade nel bassorilievo della sala delle Muse, il di cui posto in un altro inedito del Museo borbonico è occupato, come sembra, da Genio, forse del popolo romano, che fregiato colla bulla, nella sinistra regge il cornucopia. Che altro significato daremo dunque alla Vittoria del nostro sarcofago, se non di mostrare lo sposo come glorioso vincitore; e se come tale fosse stato uno dei sommi magistrati, che può essere più convenevole, che di additarcelo in tal maniera per gli attributi dei fasci, cioè per la presenza del littore? Abbiamo perciò le trè scene del mantovano, la vittoria, il sagrifizio, le nozze stesse, quì riunite in una sola ben connessa rappresentanza.

Poco resta a dire sulla parte sinistra della composizione. La Venere, benchè priva della testa, si manifesta pel corteggio dell' Amore. È poi da notare siccome eccezione di veder l' Imeneo senz' ali, che in tutti gli altri rilievi nuziali non gli mancano mai, sia che si rappresenti secondo il mito come giovane adulto, sia come putto rassomigliante all' Amore, dal quale si distingue per la sola face. Che le trè donne nel talamo accennato dal peripetasma, sieno esseri divini, si conchiude sì dal loro vestito, che non ha niente di romano, sì dalle fattezze del viso, chè anzi che una certa individualità mostrano qualche cosa di ideale. A questa spiegazione non si vorrà opporre il numero ridotto in due di esse donne nel sarcofago vaticano, che non sarà cagionato che dalla sola mancanza dello spazio. Allo incontro gli attributi, che vedonsi nelle mani delle trè donne sulla faccia laterale del sarcofago di s. Lorenzo, vuo' dire la cista, la scatoletta per gli unguenti (θυμιατήρ) e lo specchio, ci fanno anche più ravvisare in cotale riunione le Grazie. Ciò posto si dirà facilmente, che debbano unirsi a Venere, alla quale conviene l' assistenza delle Grazie, per congiungere colla bellezza tutti i vezzi e le vaghezze, colle quali deve essere fregiata la sposa in quel festivissimo giorno, per essere degna di un marito onorato di gloria ed onori.

Dalle notizie fin quì esposte si rileva chiaramente non essere stata l' intenzione dell' artista, di presentarci nella sua opera le cerimonie delle nozze. Anzi tutto il concetto è poetico, ed ai poeti piuttosto, che a' libri del culto dobbiamo ricorrere per rintracciare l' idea generale dell' artista. Ed a meraviglia ci giova questo confronto, essendoci conservato un epitalamio di Stazio (Epithalamion Stellae et Violantillae: Silv. I, 2), che composto in tempi non molto rimoti da quelli, a cui dobbiamo la composizione del nostro sarcofago, ce ne dà una idea del tutto simile, purchè,

secondo la natura della poesia, la esposizione sia più vaga. Nondimeno il nostro monumento possiamo descriverlo quasi colle stesse parole del poeta. Pregia lo sposo:

Hunc et bissenos . . .
. . . . . cernes attollere fasces
Ante diem . . .
Jamque parens Latius . . .
. . . . purpureos habitus juvenique curule
Indulgebit ebur: Dacas (quae gloria major)
Exuvias, laurosque dabit celebrare recentes.

Così il poeta; l'artista gli dà il littore e lo fà incoronare dalla Vittoria.

Ipsa manu nuptam genetrix Aenëia ducit,
Lumina demissam, et dulci probitate rubentem:
Ipsa toros et sacra parat . . . .
. . . . nec blandus Amor, nec Gratia cessat
Amplexum niveos optatae coniugis artus
Floribus innumeris et olenti spargere nimbo.

E Venere stessa celebra la sposa:

Haec et caeruleis mecum consurgere digna
Fluctibus et nostra potuit considere concha etc.

In tal modo sono onorati gli sposi, e:

Vixdum emissa dies et jam socialia praesto
Omina; jam festa fervet domus utraque pompa
Fronde virent postes; effulgent compita flammis.
. . . . Jamdudum poste reclinis
Quaerit Hymen thalamis intactum dicere carmen,
. . . dat Juno verenda
Vincla . . . .
Hic fuit ille dies.

A cotale epitalamio quasi un prologo ed epilogo fanno le faccie laterali, che, come generalmente nei sarcofaghi, sono di un lavoro meno squisito. Sulla destra un giovane cavaliere stà per dare il colpo micidiale ad un verro, che dal suo covile paludoso un cane ha fatto uscire, mentre un cervo sembra in atto di fuggire. Sulla sinistra scorgesi scena campestre. A due pastori l'uno assiso, l'altro in piedi ed appoggiato sopra lungo bastone, stanno dirimpetto due buoi, sopra i quali sull' alto di una rupe vicino ad un albero pascolano due capretti. Chiaro si è, che nelle due rappresentanze si ha un contrapposto di una vita aspra e tranquilla; e per il confronto degli altri monumenti si può conchiudere, che in tal maniera si è voluto opporre la gioventù faticosa alla lieta vecchiezza. Imperocchè la fiera caccia, l'armarsi e l'uscire alla guerra, il duello di altri sarcofaghi accennano tutti gli esercizj, coi quali il giovane si prepara per acquistare gloria ed onore. Dall' altra parte, sia che si rappresenti il frutto del matrimonio, la nascita e l'educazione di un figliuolo, o la vita oziosa

pastorale, o l' ultimo congedo come il fine di lunga, felice vita, vale tutto ciò per mostrarci una vita tranquilla in contrapposto delle fatiche giovanili.

È un singolare pregio del nostro monumento, che si è conservato il coperchio, pure insigne di bella rappresentanza sculta, frapposta fra due teste di fattezze barbariche, che come altre volte fregiano gli angoli. Essa neppure del tutto è nuova, ma rilevabile per una particolarità importante, e ciò che vale anche più, mentre le altre rappresentanze simili si trovano isolate, possiamo riunire la nostra colla principale del sarcofago. Il Sole con testa radiata, che sopra quadriga, preceduta da Fosforo con face, sorge dall' Oceano coricato per terra, chiude la composizione dall' una parte, dalla altra la Luna, che scende sopra biga accompagnata da Espero. Tra loro distinguonsi due gruppi, a destra le trè deità capitoline nell' ordine consueto, cioè Giove in mezzo con Minerva a destra e Giunone a sinistra. Tutto questo già altrove era noto, ma nuovo affatto ci riesce l' altro gruppo di trè donne. Pel numero ternario, pel rotolo destinato a descrivere le fata, e pel pilastro (altre volte sormontato dall' oroscopo), sopra il quale l' una si è appoggiata, le trè Parche sembrano bastantemente indicate. Nè dopo le profonde ricerche del Welcker (Zeitschr. f. alte Kunst p. 197 seg.) e dell' Avellino (Bullett. napol. 1845, n. 38 e 39) sulle Parche generalmente, farà d' uopo di giustificare quella spiegazione. Vediamo soltanto, come esse s' accordano col resto della rappresentanza. La prima analogia, che ci porgono i monumenti, è che troviamo le trè deità capitoline accompagnate da altra dea, la Salus populi romani*), unita pure ad esse nei sacri dei Fratelli arvali, cioè una dea dei destini; ma in segno di essere propizia agli uomini, regge colla sinistra il cornucopia. Ora sul coperchio di un sarcofago capitolino (Foggini, Mus. Capit. IV. tav. 29) il medesimo attributo si è dato ad una delle Parche, certamente in nessun altro senso, se non di additarci più chiaramente il poter felice, che le Parche hanno sui destini degli uomini. È perciò che le vediamo presenti alla nascita, essendochè dal loro favore dipende tutto il corso felice della vita; e così pure il lieto giorno delle nozze, come c' insegna Stazio (l. l. v. 24):

Ergo dies aderat Parcarum conditus albo
Vellere, quo Stellae Violantillaeque professus
Clamaretur Hymen.

Le nozze, è vero, non sono che un solo momento della vita umana; ma sono quel punto, che riunisce in sè la fine della gioventù, ed il principio della virilità; aggiungiamo il rapporto delle faccie laterali alla gioventù ed alla vecchiezza; così sembra che sotto l' effigie delle nozze dobbiamo ravvisare tutta la vita umana. Rammentiamo ora, che le trè deità

*) cf. Raoul-Rochette: Mon. In. p. 395 seg. Si aggiunga alle rappresentanze da lui conosciute quella del Museo di Mantova III, tav. 13. All' incontro quì affatto non entra il coperchio del sarcofago di s. Lorenzo, riportato da lui sulla tav. LXXII A, che ben lontano di mostrare una composizione assolutamente simile meno alcune particolarità, nelle sole estremità concorda generalmente con esse rappresentanze. Benchè sia logorato, la spiegazione non n' è meno sicura. Il cane compagno del dio che stà in mezzo, ci fà riconoscere in questo il rè dell' inferno, Plutone, onde la donna colla falce e col canestro accanto deve spiegarsi per l' Ora, che viene per richiedere il ritorno di Proserpina, stabilito per le leggi eterne. [Vgl. S. 15 ff.]

capitoline poste fra l' oriente e l' occidente occuparono il centro del frontone nel tempio capitolino, come si può dimostrare dalle medaglie e da un bassorilievo trionfale non bastantemente conosciuto, ora esistente nel palazzo dei conservatori sul Campidoglio.*) Siccome questa riunione era il simbolo della città eterna, così per le Parche e più universalmente per la Salus entra in quel complesso qualche relazione individuale colla vita dei cittadini di essa; essendochè le Parche si riferiscono ai soli uomini, non allo impero romano. E d' altra parte, nel giorno delle nozze gl' iddii mostrano il loro favore; perciò con solenne sagrificio sono invocati, ed ecco, vengono essi che di giorno in giorno col sorgere del sole, col cader della luna hanno il potere di costituire, di proteggere e di aumentare la felicità e la gloria della nostra vita, che hanno il potere di ritardare quell' irrevocabile destino di tutti gli uomini. È perciò, che sottoposto alla tutela delle deità supreme dell' impero romano e delle Parche vediamo il corso della vita di quell' uomo, la di cui virtù esse già hanno ricompensato con gloria e con un matrimonio felice. Così credo abbia immaginato l' artefice.

E tanto basta sul significato del rappresentato; in quanto al merito artistico dell' esecuzione e della composizione poche parole aggiungeremo; cosa che non sarà inutile, imperciocchè, se in lavori romani siamo sempre inchinati a ricorrere ad originali più perfetti dell' arte greca, abbiamo all' incontro quivi un esempio, come soggetto propriamente romano dai Romani sia trattato. E ripetiamo quì, che frai lavori di sarcofaghi (chè solamente colla norma di altri simili conviene compararli) il nostro occupa un posto molto elevato. I contorni sono semplici, ma condotti con graziosa ed elegante franchezza, e l' artista ha saputo approfittarsi delle diverse specie del vestito per una piacevole varietà di motivi. Pure nelle teste scorgesi una varietà rara in simili lavori. Con pochi, ma precisi tratti egli ha distinto il carattere dal più ideale negli esseri divini fin al quasi barbaro del vittimario. Nell' eseguire ha saputo astenersi da quell' ansietà, che per voler finire troppo le particolarità diminuisce quella perspicuità, che nasce dalla giusta distribuzione delle masse. Ciò che vale pure della disposizione delle figure; imperocchè già al primo guardare e senza entrare nei particolari del significato, l' occhio sarà soddisfatto per un certo equilibrio effettuato non meno dalla chiara distribuzione delle singole figure, che dalla contraposizione dei gruppi. Vediamo prima, che il figurato della facciata principale è suddiviso in due parti quasi eguali; ma che non debbano essere risguardate l' una separata dall' altra, ce l' insegna la stretta corrispondenza, per la quale ogni figura o gruppo è giustificato per un altro analogo e quasi compagno. Perfettamente questo si è fatto nelle figure dello sposo e della sposa, della Vittoria e della Venere, non senza fondata ragione; imperocchè in esse come principali e formanti il centro, l' artista doveva manifestare quella corrispondenza, mentre verso l' estremità potea contentarsi con un certo equilibrio delle masse. Così l' Imeneo ed i camilli, il gruppo delle Grazie e quello del popa e littore stanno in un rapporto generale piuttosto che speciale. Simile suddivisione scorgesi nel figurato del coperchio. Si sciolgono da per sè i due carri e così rimangono i gruppi tutti eguali delle Parche e delle deità capitoline. Non

*) [Vgl. unten: Sul frontone del tempio di Giove Capitolino.]

basta: quei gruppi sembrano additarci un' altra corrispondenza del coperchio colla facciata. Potrebbe dir taluno essere poste le Parche dalla parte dell' oriente solamente per significare la loro assistenza nel cominciar della vita, nella nascita. Ma troppo bene vanno insieme con quel complesso ternario delle Grazie. Si può credere dunque, che siano poste dalla parte della sposa, siccome di persona, a cui in preferenza siano di aita, essendo che dal loro volere dipende di concedere a lei quella assistenza delle Grazie; mentre le deità capitoline corrispondenti dalla parte dello sposo, gli sono accostate come protettrici di chi nella virtù e nel valore cerca la bellezza e la gloria. Si deve notare peraltro qualche lieve ineguaglianza nei gruppi estremi del coperchio cagionata dall' Oceano coricato sotto la quadriga del Sole. Ciò che si può riferire alla maggior importanza, con che dagli antichi venne considerata la nascita in paragone della morte. Nondimeno credo ravvisare anche quivi un motivo artistico. Tutto il movimento delle figure porta l' occhio a trattenersi primieramente sul gruppo dei sagrificanti, onde facilmente lo sguardo si fissa sul centro, dove si riuniscono le figure principali nell' atto più solenne. Ma per non arrestarci troppo, il movimento dell' Imeneo c' invita di proseguire fin all' altra estremità della rappresentanza. Ora facea di mestieri di mostrare con precisione dove continuare. Già bastava per questo la direzione del carro del Sole; ma giova pure quel maggior peso, che l' artista ha dato a quel gruppo aggiungendo una figura. Così proseguendo quindi arriviamo all' altra estremità, ed avendo così percorso l' intiero della composizione, ci troviamo ritornati a quel punto, donde eravamo partiti.

Proserpina's Rückkehr.*)

(1846.)

Unter den Vorstellungen römischer Sarkophagdeckel wiederholt sich verhältnifsmäfsig häufig eine Composition, welche uns die drei capitolinischen Gottheiten, zuweilen begleitet von der Salus Populi Romani, einmal auch den Parzen gegenübergestellt, zwischen den Gespannen des Sol und der Luna, d. h. zwischen Aufgang und Niedergang zeigt. Die Wiederholung deutet auf ein berühmteres Original, welches wir diesmal bestimmt in dem Giebelschmuck des capitolinischen Tempels nachweisen können. Ein in dieser Beziehung noch nicht genügend gewürdigtes und abgebildetes Relief im Hofe des Conservatorenpalastes in Rom**) läfst darüber keinen Zweifel. Wie diese Darstellung dort offenbar ein Symbol der ewigen Stadt ist, die unter dem Schutze der ewig waltenden Götter steht, so hat sie auf Sarkophagen ihre Beziehung auf das Leben des einzelnen Bürgers derselben. Ich verweise hier auf die Erklärung eines Sarkophages, die ich in den eben erscheinenden Annalen des archäologischen Instituts für 1844 gegeben habe***). In offenbarer Analogie der äufsern Composition steht mit diesen Bildern die

*) Rheinisches Museum für Philologie, N. F. IV, 1846, S. 471—474.
**) [Vgl. unten: Sul frontone del tempio di Giove Capitolino.]
***) [Vgl. oben S. 4.]

Deckelvorstellung des berühmten Sarkophags von S. Lorenzo fuori le mura in Rom [Abb. 5], dessen Hauptbild eine Hochzeit ist. (Die verschiedenen, sämmtlich ungenügenden Publicationen sind verzeichnet bei Raoul-Rochette: Mon. inéd. p. 398. ann. 3; bei dem sich der Deckel von Neuem ziemlich genau abgebildet findet: t. LXXII. A. n. 2.) Eine nähere Betrachtung ergiebt jedoch so bedeutende Unterschiede, daſs es unbegreiflich ist, wie Raoul-Rochette sie für identisch mit den vorher erwähnten Darstellungen halten konnte. Von geringer Bedeutung sind zuerst die Varianten der Eckgruppen. An die Stelle des Phosphoros und Hesperos, welche sonst die Gespanne des Sol und der Luna begleiten, treten zwei weibliche Flügelgestalten. Sollen wir ihnen Namen geben, so bietet sich für die eine Seite Aurora dar, für die andere Nox, welche durch den weiten Schleier, den sie vor der Luna ausbreitet, das Dunkel bezeichnet, in welches sie die Erde hüllt. Auffallender ist schon die Abweichung in der Darstellung der Dioskuren, deren Bewegung sonst der Richtung der Gespanne entsprach, indem der eine vor dem Sol einherschritt, der andere der Luna folgte. Dieser letztere wendet sich diesmal nach der entgegengesetzten Seite. Harrend blickt er nach der Mitte der Darstellung. Hier aber sehen wir zwar auch einen Gott und zwei Göttinnen, wo sonst die capitolinischen Gottheiten ihre Stelle hatten. Aber schon der Ort der Handlung ist ein anderer; der Vorhang, das Peripetasma, deutet auf das Innere einer Wohnung. Entscheidend für die Bedeutung ist hier der Hund zur Seite des Gottes. Obwohl nur ein Kopf erhalten, glaube ich doch im Original noch die Ansätze der anderen zu erkennen. Es ist also Cerberus, und der Gott, neben welchem er steht, wird dadurch zum Herrscher der Unterwelt. Nicht weniger sicher giebt sich nun die Frau, welcher er die Hand reicht, als seine Gattin kund. Als Zeichen ihrer Würde trägt sie die in der Rochetteschen Abbildung fehlende Stephane. Welche Bedeutung hat aber die noch übrige Frauengestalt? In der erhobenen Rechten hielt sie, wie aus den erhaltenen Ansätzen sich ergiebt, eine Sichel und mit der Linken deutet sie auf einen neben ihr stehenden Fruchtkorb. Wir wenden uns an verwandte Darstellungen. Auf einem Relief des Palazzo Rospigliosi (Millin, Gal. myth. t. 87 n. 341), wahrscheinlich der Seitenfläche eines Proserpinasarkophags, thronen Pluto und Proserpina neben einander; Merkur naht und legt seine Hand auf die Schulter der letztern, wie um sie wegzuführen. Vor ihnen erscheint eine Frau, die in ihrem Gewande Früchte herbeiträgt. Ganz ähnlich ist die



5. Deckelbild des Sarkophages in San Lorenzo fuori le mura. Nach Wiener Vorlegeblättern 1888, Taf. IX, 14a.

Composition eines Mantuanischen Reliefs (Mus. di Mantova I, 3. Mainardi: Descrizione di un bassirilievo di Mantova, M. 1832, welche bereits die richtige Deutung giebt). Auch hier das thronende Herrscherpaar mit Merkur in Unterredung. Von hinten aber naht dieselbe weibliche Figur mit dem Fruchtschurz, denn so scheint zu erklären, was der Zeichner für eine Muschel genommen. Es ist die Hore, bei deren Erscheinung Pluto gezwungen sein wird, nach den Beschlüssen des Schicksals seine Gemahlin zu den Olympiern zu entlassen. Sie ist es, die in unserem Relief auf den Fruchtkorb deutet, um zu sagen, dafs diese Zeit gekommen. Pluto reicht also seiner Gattin die Hand zum Abschiede, nach dem sie die dunkeln Gemächer des Hades verlassen wird. Ihrer harrt schon der Dioskur, der in gleichem Wechsellauf des Geschicks bald zur Helle des Tages aufsteigen darf, bald wieder zum Dunkel des Schattenreichs zurückkehren mufs. Dieselbe Idee ewigen Wechsels und Wiederkehrens noch ausdrücklicher hervorzuheben, dienen nun endlich auch die beiden grofsen Gestirne des Tages und der Nacht. Wie sie ewig auf- und niedersteigend den capitolinischen Gottheiten zur Seite stehen, so sind sie auch Zeugen der ewig wechselnden Wiederkehr Proserpina's zum Olymp. — So ist die Darstellung in sich abgeschlossen; sie gehört aber zu einem gröfseren Ganzen, und wir sind berechtigt zwischen Haupt- und Deckelvorstellung eines Sarkophags eine Beziehung zu suchen, die hier wenigstens angedeutet werden soll. Es genügt zu wissen, dafs im Hauptbilde eine Hochzeit vollzogen wird, zwar nur zwischen Sterblichen, aber unter dem Beistande der Götter: Juno vor Allen segnet den Bund, Venus und die Grazien kommen die Braut zu schmücken; und die Horen und Fortuna bringen Geschenke, den Segen zu bezeichnen, der dieser Verbindung folgen soll. Wir brauchen nur ein Glied, um beide Darstellungen zu einer Kette von Ideen zu vereinigen. Eine Hochzeit auf einem Sarkophage führt uns nothwendig auf ein Ehepaar zurück, das der Tod getrennt. Aber selbst der unerbittliche Hades vermag nichts gegen die Rathschläge des Geschicks. Wie er beim Nahen der Hore die Gattin aus dem Reiche der Todten zum Lichte zurückkehren lassen mufs, so gewährt dieselbe Hore, die sich früher dem Menschen günstig erwiesen, die Hoffnung einer Wiedervereinigung auch nach dem Tode.

Ippolito.*)

(1849.)

Tra il numero non piccolo delle rappresentanze di Ippolito dal Winckelmann (M. I. t. 102) fu annoverato anche il bassorilievo di un sarcofago [Abb. 6], che esiste tuttora in villa Albani. Zoega, quando ripubblicò il monumento (Bassir. I, t. 50), si oppose alla spiegazione assegnata da Winckelmann, avvertendo come non esista alcun testimonio di scrittori antichi, pel quale sia manifesto, che la vecchia nutrice di Fedra abbia apportato la dichiarazione dell' amore ad Ippolito in iscritto, come appunto vien rappresentato nel nostro bassorilievo. Ed è anche vero che il giovane,

*) Bullettino dell' Istituto 1849, p. 60—62.



6. Hippolytos-Sarkophag in Villa Albani. Nach Zoega, Bassirilievi di Roma I, Taf. 50.

il quale in piedi dietro Ippolito pare recitargli il contenuto della lettera, offre pur egli una difficoltà, che al Winckelmann non riuscì di sciogliere in una maniera molto felice. Giacchè supponendolo Teseo, volle riunir in un gruppo due momenti, che nel mito sono separati affatto per un grande intervallo di tempo, cioè quello, nel quale Ippolito riceve l' anunzio dell' amore di Fedra, e l' altro, quando Teseo dalla lettera trovata presso il cadavere di Fedra conosce la pretesa colpa d' Ippolito. Ciò che proferisce Zoega contro quest' opinione, ha in vero buon fondamento. Se questo peraltro sia sufficiente per abbattere la spiegazione in genere di Winckelmann, come lo crede ancora il Müller (Handbuch § 412. 2), è ben altra questione.

Confrontando però il gruppo delle donne p. e. con quello del sarcofago, che nell' opera di Zoega occupa la tavola antecedente (49), o col celebre sarcofago di Girgenti, l' analogia di queste rappresentanze parla apertamente in favore della spiegazione di Winckelmann. Ed in ciò ci deve confermare il confronto del gruppo d' Ippolito colla faccia principale del lodato sarcofago di Girgenti. Anche là la nutrice pare aver offerto qualche cosa ad Ippolito, che questi subito porge ad un suo compagno. Nel bassorilievo Albani, è vero, abbiamo due rotoli ossia dittici. Ma la coincidenza quasi dei due momenti, cioè dell' accettar la lettera e del sentirla leggere, potrà giustificar in qualche modo l' artista della maniera alquanto straordinaria, con cui ha riunito due azioni consecutive in una sola; basta che sia rimossa l' obbiezione principale dello Zoega, che consiste

nella presenza della lettera stessa non mai indicata da nessuno scrittore. Che tra le diverse modificazioni, che i poeti ora in gran parte perduti introdussero nel mito d' Ippolito, vi sia stata anche quella di far palesare l' amore di Fedra per mezzo di una lettera invece che di un annunzio per bocca della nutrice, nessuno lo vorrà assolutamente negare. Di più il sig. dottor L. Schmidt (Archaeol. Zeit. 1847 p. 69) giustamente avverte, che presso Euripide Ippolito vien rappresentato dotto di lettere (v. 954: πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς cf. v. 1253), così che il servirsi di lettere non pare perciò a lui sconvenevole. Ma siamo ora ancor più felici: ciò che negò lo Zoega, e fu accettato come cosa probabile dallo Schmidt, noi lo possiamo dimostrare come certezza. L' eminentissimo cardinale A. Mai nel quinto volume del suo Spicilegium ha pubblicato diversi scritti di Choricio, retore all' epoca di Giustiniano, frai quali alle pagg. 428 sqq. si trova pure un' ἔκφρασις εἰκόνος ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένης, rappresentante appunto il mito d' Ippolito. È questa pittura divisa in due parti principali, ed una appunto ha per oggetto di mostrarci l' adulterio meditato da Fedra in colori tanto più vivi, in quanto essa in presenza del marito dormiente è occupata a scrivere la lettera traditrice dell' amore legittimo. Sparisce dunque la difficoltà dello Zoega, ed il bassorilievo Albani prende posto tralle rappresentanze certe e sicure del mito d' Ippolito. — La descrizione di Choricio si raccomanda per molti altri riguardi alla nostra attenzione. Potrei parlare della favola del Minotauro, della caccia di lione d' Ippolito, che l' artista ἐκ περιουσίας aggiunse come decorazione del talamo di Teseo e Fedra. Potrei parlare della bella figura del Sonno, che stava alla testa di Teseo; della Dafne compagna d' Ippolito nella caccia, il cui nome il sig. dott. Braun propone di spiegare come la personificazione della corona d' alloro, premio di fatti virili. Ma per ispiegar sufficientemente tutte le particolarità artistiche ed archeologiche, bisognerebbe far precedere un altro lavoro di non piccola lena, cioè la ricomposizione del testo molto lacerato eseguibile solo per mezzo di sussidj filologici, dei quali non sono abbastanza fornito. — Attenendomi perciò alla somma dell' argomento, voglio notare, che lo scrittore dopo il quadro dell' Ippolito ne descrive, benchè in modo meno circostanziato, un altro, cioè la monomachia di Menelao e Paride, come ce la descrive Omero nel terzo libro dell' Iliade. L' argomento in apparenza non ha niente che ci possa far supporre un' analogia col soggetto del primo quadro. Ammaestrato peraltro da altre esperienze, ho creduto di dover entrare in un esame più accurato, ed ho trovato, che i due quadri sono stretti compagni non meno nell' invenzione e composizione artistica, che nell' intenzione, per così dire, morale. Di una parte della prima pittura già abbiamo parlato: essa rappresenta il talamo di Teseo e Fedra. L' altra parte si divide in più gruppi: pastori, cacciatori, Ippolito e Dafne a cavallo. Ma la scena principale è quella, ove la nutrice di Fedra dopo aver apportato la lettera, dietro il comando d' Ippolito vien severamente castigata dai compagni di lui. La nutrice in atto di estrema disperazione e quasi morta giace per terra. Già un compagno d' Ippolito alza la clava per darle un colpo sì forte, che sicuramente ne sarebbe stata uccisa, se un altro compagno preso di pietà non estendesse la mano per impedirlo. — Ora il secondo quadro pure si può dividere in due parti, che corrispondono in ordine inverso a quelle del primo. Il talamo di Teseo

e Fedra trova il suo compagno nel talamo di Elena nel quale entra Paride guidato da Venere che l' avea salvato dalla furia di Menelao. L' altra metà poi si mostra analoga al primo quadro già per la moltiplicità dei gruppi, trai quali i cacciatori a cavallo corrispondono forse alla quadriga, che porta Priamo sul luogo del combattimento, mentre altre analogie forse non si paleseranno che dopo un minuto esame. Ma nessun dubbio può cadere sul gruppo principale: Paride già è prostrato per terra; già Menelao mena il colpo micidiale, quando Venere sciogliendo i lacci dell' elmo, sottrae il suo protetto all' imminente fato. Chi non vede quì lo strettissimo parallelismo col gruppo della nutrice? Chi non vede poi che in ambedue i quadri si tratta della punizione di un adulterio o compiuto o tentato? Lascio al giudizio del lettore lo spinger più oltre le riflessioni, alle quali c' invita un' analogia così chiara è bella, contentandomi di averne indicata l' idea fondamentale.

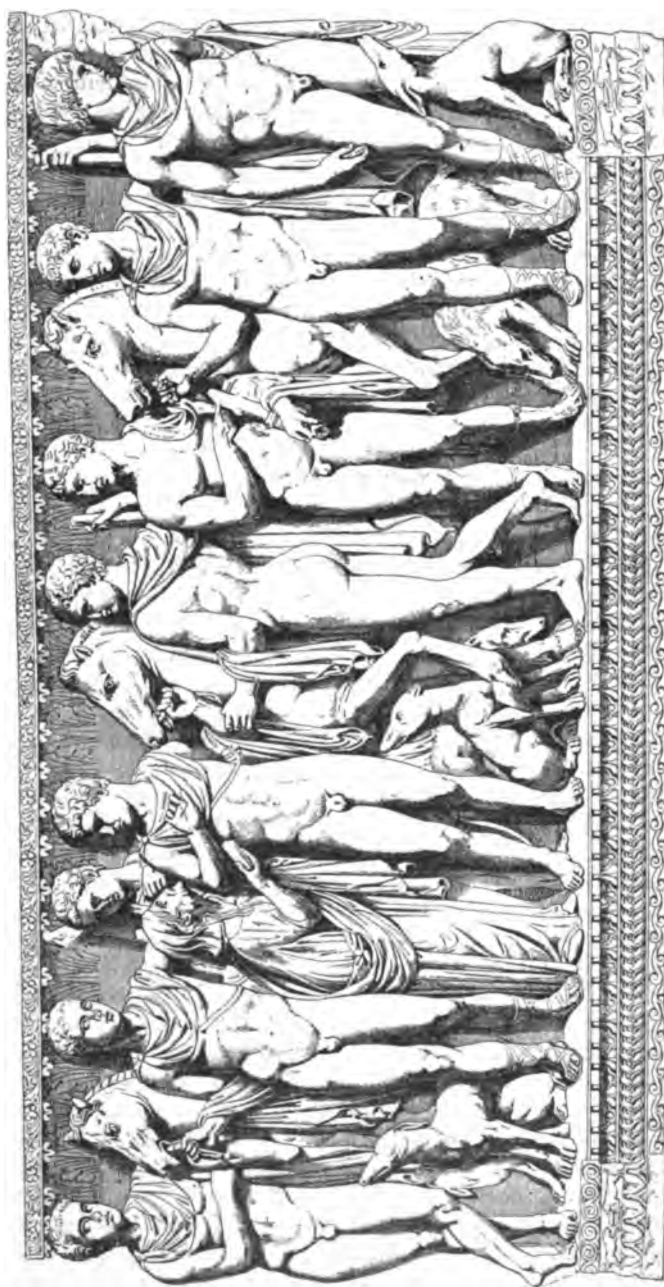
Ippolito e Fedra.*)

(1857.)

Era il febbrajo dell' anno 1853, allorchè l' Instituto nostro, avvertito di una scoperta archeologica avvenuta verso le maremme della Toscana, spedimmi sulla faccia del luogo, onde esaminar il ritrovato e darne dettagliato rapporto. Il risultato oltremodo felice di questo mio viaggio fu il seguente.

Tenendo la strada che da Civitavecchia conduce a Livorno, mezzo miglio dopo aver passato la frontiera della Toscana, s' incontra la stazione doganale del Chiarone. Dirimpetto a questo casale appunto, ed a distanza di poche centinaja di passi nell' aperta campagna si trovano dispersi alcuni avanzi di mura antiche, i quali, non abbastanza considerevoli per riconoscer in essi le rovine di qualche città, sembrano dover esser aggiudicati a qualche stazione della Via Aurelia, che ivi appunto doveva passare; e siccome nella tavola Peutingeriana fra Forum Aurelii, l' odierno Montalto, e Cosa vien notata la stazione *ad nonas*, amerei assegnar ad essa le indicate rovine distanti nove in dieci miglia da Montalto. In tal luogo alcuni contadini nel principio di quell' inverno intrapresero uno scavo, ed il primo tasto li condusse in un sepolcro formato di due camere, l' una quadrata, l' altra minore e bislunga, che, murate di mattoni, per l' architettura non offrono niente di rimarchevole. Tanto più grande esser dovea la sorpresa di trovar nella prima di esse tre sarcofaghi adorni di ricche sculture, che loro assicurano un posto distinto tra' monumenti di questa classe. È vero che due di essi erano alquanto danneggiati dalla violenza di coloro che in altra epoca eransi introdotti nel sepolcro, onde derubar i cadaveri di ciò che in loro poteva trovarsi di prezioso. Mancarono peraltro pochi pezzi, così che si rende agevole una ristaurazione quasi perfetta o almeno tale, che il valore scientifico di questi monumenti non soffrirà nessun pregiudizio. Nella loro superficie poi offrono una conservazione tanto perfetta, che paiono usciti ora proprio dalla mano dell' artista.

*) Annali dell' Istituto XXIX, 1857, p. 36—48. Monumenti dell' Istituto VI, tav. 1—3.



7. **Hippolytos-Sarkophag, ehemals bei Campana, jetzt in Petersburg. Nach Monumenti dell' Istituto VI, tav. 1—3.**

Già nel 1853, all' adunanza intitolata al natale di Roma, ho dato la descrizione di due di questi sarcofaghi, il di cui merito stava più ne' soggetti rappresentativi, che nell' arte, servendomi di abbozzi fatti da me sul





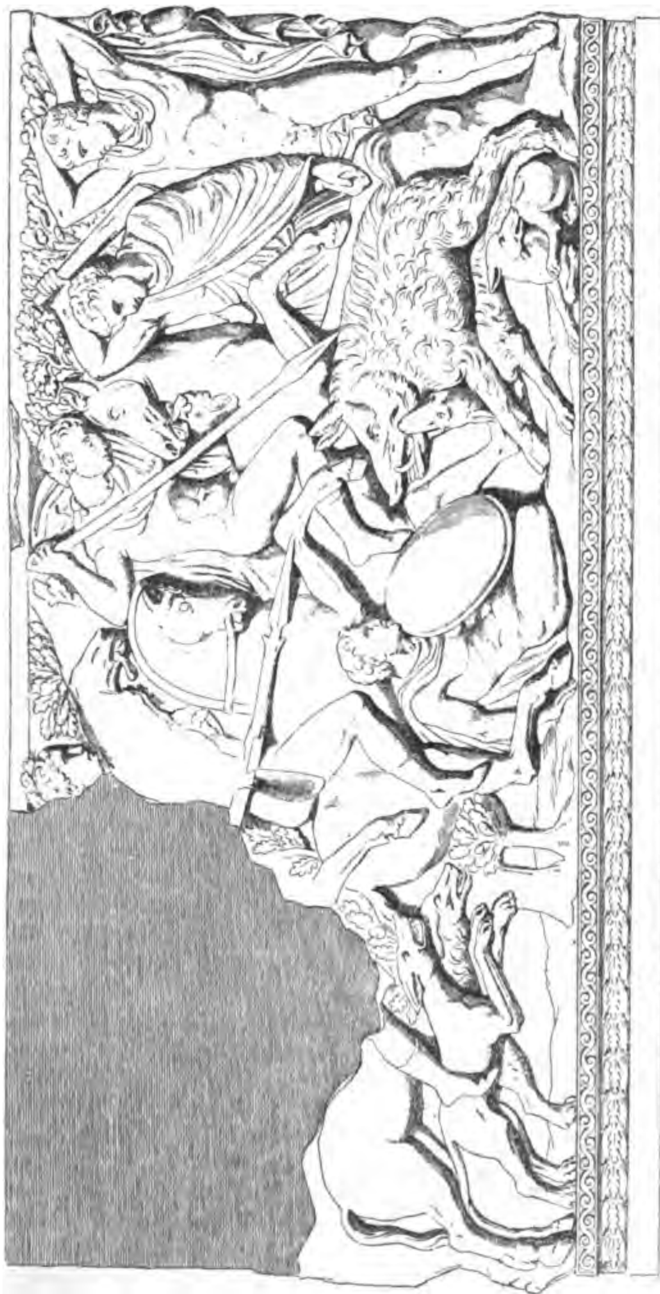
8. Nebenseiten des Hippolytos-Sarkophages in Petersburg.

luogo del ritrovamento con poca abilità e sotto circostanze poco favorevoli; ed è perciò che non voglio servirmi di essi per una pubblicazione se non nel caso che fosse perduta affatto la speranza di procurarci disegni migliori. Tralasciai allora il terzo, perchè la mia mano non mi bastò di rendere le bellezze di un monumento così insigne ed allora potei contentarmi di chiamar in confronto il celebre sarcofago della cattedrale di Girgenti, il quale nell' insieme della composizione si mostra quasi identico al nostro. Essendo poi entrati questi monumenti nella raccolta del sig. march. Campana, mi fu favorita una fotografia appunto del terzo sarcofago, coll' aiuto della quale, ma non senza un' esatta revisione dell' originale, è stata fatta la bella incisione, che mi sembra ben degna di aprir la nuova serie dei nostri Monumenti inediti (tav. I—III).*)

Per dar un' idea della magnificenza di questa scultura ricordo il famoso sarcofago del Museo capitolino volgarmente detto di Settimio Severo.**) Le dimensioni sono ad un dipresso le stesse. Il coperchio ancora era formato dalla statua del defunto coricato sul suo letto, ma disgraziatamente rotto in più pezzi; e siccome la figura di per se era di poco interesse, così si è tralasciato un ristauro costoso. Inquanto al merito artistico il nuovo sarcofago forse supera ancora il capitolino. Nel giudicar di questi meriti è certo che non si deve dimenticar mai, a quale classe di monumenti una tale scultura appartenga. Ma ristringendo in questo modo i nostri elogj, possiamo contendere con tanto più franchezza, che tra i sarcofaghi il nostro occupa un posto molto eminente, tanto per l' esecuzione materiale, rimarcabile principalmente anche nei ricchi ornamenti architettonici, quanto per la bellezza ed eleganza dello stile, che ha conservato abbastanza di purezza per far riconoscere all' occhio esperto i meriti anche maggiori degli originali, da' quali derivano queste composizioni. Ma oltre l' abilità, della quale l' artista in essi si è servito, dobbiamo attribuirgli a lode l' essersi adoperato non solamente con gusto, ma pure con sentimento; ed appunto questo sentimento, che risplende non meno in molte particolarità che in tutto l' insieme principalmente delle due facciate più elaborate, forma un merito del nostro sarcofago che lo eleva sopra il più gran numero de' monumenti di questa classe.

La rappresentanza che fregia la cassa sopra tutti i quattro lati, come fu accennato, non è nuova, ma conviene in tutte le parti essenziali col sarcofago esposto nella cattedrale di Girgenti; e siccome questo, conosciuto da lungo tempo (Dorville Sic. p. 90; Politi Illustr. del sarc. Agrig. 1822; Serradifalco Ant. di Sic. III, 45), ha per fino negli ultimi anni somministrato materia ad erudite disquisizioni per parte de' sigg. Jahn (Arch. Beitr. p. 300 segg.) e Schmidt (Arch. Zeit. 1847, p. 65 segg. tav. V e VI; cf. Rhein. Mus. N. F. VII, p. 52 segg.), così mi basta ricordar per adesso soltanto le cose principali da loro stabilite riguardo al mitologico contenuto, contentandomi di poi di esaminar i concetti poetico-artistici delle due opere; mentre la pubblicazione del secondo de' tre sarcofaghi scoperti insieme, raffigurante la medesima favola, mi fornirà una volta un' occasione anche più conveniente, per tornar sull' argomento mitologico in genere e sulle

*) [Danach die Abbildungen Nr. 7, 8, 9.]
**) [Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II, Taf. 14. 15.]



9. Rückseite des Hippolytos-Sarkophages in Petersburg.

maniere diverse, colle quali esso è stato trattato dagli artisti nei diversi generi de' monumenti.

Il mito, che in quattro scene si vede rappresentato in ambedue i

grandi sarcofaghi, è quello dell' amorosa passione che Fedra nutriva pel proprio figliastro Ippolito, passione resa celebre principalmente per la tragedia ancora conservata di Euripide. Il carattere ieratico che originariamente avea questo mito e che si riconosce ancor nella mitologia dell' Ippolito-Virbio di Aricia, appunto per la tragica poesia fu cambiato affatto: Ippolito sotto la mano de' poeti fu reso il tipo del casto giovane, che perisce per la scellerata passione della matrigna. E questo tipo è stato improntato pure alle opere dell' arte in modo che molte particolarità di esse prendono vita soltanto considerate sotto questo aspetto. Ma nondimeno si trovano eziandio delle modificazioni notabili de' concetti, delle quali esse sole ci recano testimonianza. Di tali modificazioni la più importante, anche riguardo al nostro sarcofago, mi pare quella, sulla quale ebbi occasione di parlar già una volta nel nostro Bullettino (1849, p. 60 segg.). [Oben S. 16.]

Nella tragedia di Euripide cioè la vecchia nutrice di Fedra svela il secreto dell' amore senza il volere della padrona ad Ippolito, mentre le opere dell' arte ci fanno conoscere pure un' altra versione del mito, secondo la quale è Fedra stessa che ad istigazione della nutrice confessa la sua passione ad Ippolito per mezzo di una lettera scritta, versione che parea tanto strana ancora allo Zoega da rivocar in dubbio la spiegazione di un sarcofago della villa Albani (Bass. t. 50). Ma se dopo di lui anche in qualch' altro monumento si riconobbero traccie abbastanza chiare della lettera, io poi ho potuto aggiungere la positiva conferma per mezzo della descrizione di un quadro antico conservataci da Choricio, retore all' epoca di Giustiniano (Mai spicileg. V, p. 428 segg.), sul quale Fedra era rappresentata nell' atto di scrivere in presenza del marito dormiente la lettera traditrice dell' amor legittimo. Nuova conferma ora ci reca il nuovo sarcofago, nel quale si è conservata la lettera nella mano della nutrice in forma molto distinta di tavoletta.

Rivolgendoci ora alla scultura del nostro sarcofago stesso, incontriamo sulla facciata principale appunto quella scena, ove la nutrice apporta la lettera ad Ippolito. Il modo con cui questa è rappresentata, può dirsi tipico, ed è facile che in questo riguardo il teatro abbia esercitato un' influenza diretta sugli artisti. Come persona sempre inferiore di rango agli eroi ed alle regine, alle quali presta i suoi servizi, è pure figurata sempre in proporzioni alquanto minori; il corpo consunto è già alquanto curvato dalla vecchiaia; ruga è la faccia ed il collo. La testa è sempre coperta di una specie di fazzoletto, non già per ornamento, ma piuttosto per cuoprire e nascondere gl' incomposti e trascurati capelli, e gli stessi abiti paiono additare vecchiaia, avendo perduto quella freschezza delle pieghe, che soltanto per una continuata cura si conserva. Essendosi avvicinata timidamente ad Ippolito, ed ora accostatasi di molto pare parlargli con grande premura, mentre quasi di nascosto colla destra gli offre la lettera. Ippolito, quasi arrestatosi un momento, rivolge la sua testa verso di lei, ma non per ascoltarla, anzi accompagnando lo sguardo sdegnoso con un gesto della destra, che manifesta chiaramente il suo rifiuto. Non porta nessun distintivo particolare: vestito della sola clamide, che gli pende sulla schiena, egli tiene colla sinistra per la briglia il suo cavallo. Ma il suo carattere di giovane valoroso e dedito particolarmente al culto della casta Diana non

manca di mostrarsi ad evidenza per la sua compagnia: sette giovani cacciatori con due cavalli e sei cani formano un corteggio, che a qualcheduno potrebbe sembrar soverchiamente ricco. Ma se, come fu accennato, la tragedia di Euripide versava di preferenza appunto nel far spiccare cotale carattere del protagonista, non ci maraviglieremo, se anco l'artista colla sua arte si studiava di raggiungere quell' intenzione medesima; ed è anzi assai meritevole di lode la maniera con cui l'ha fatto, giacchè, oltre lo sviluppo del carattere, ne riesce molto più significante anche l'istessa azione. Il vedere introdursi quella vecchia tra tale schiera ci appalesa il grave conflitto tra la passione e la decenza con colori molto più vivi di quanto sarebbe il caso, se la nutrice si avvicinasse ad Ippolito solo od accompagnato soltanto da un fido amico.

Che il tipo di questa composizione nel nostro sarcofago ed in quello di Girgenti sia derivato da un medesimo originale, nessuno vorrà negarlo; ma considerate più particolarmente le due repliche offrono tali varietà, che non ricorre alcuna figura tutta identica sopra l'uno e l'altro. Quello di Girgenti disponendo le figure a due ordini, l'uno dietro l'altra, s'accosta alquanto alla maniera pittorica, mentre il gruppo più semplice del nuovo sarcofago rende la composizione insieme più plastica e più chiara. Ma mentre questa si potrebbe chiamar una prerogativa meramente stilistica, eguale differenza passa tra i due monumenti nello sviluppo de' concetti poetici e psicologici. Nel girgentino per il movimento delle teste la composizione vien divisa in più gruppi, col qual metodo l'artista si è ingegnato di accrescere vita e variazione, come anco non si fa disconoscere un simile studio nel cambiar in alcune figure la clamide con una corta tunica e l'asta o giavellotto colla clava. Se l'artista del nuovo sarcofago si è ricusato di servirsi di tali mezzi, la sua composizione all' incontro ha il merito di mostrarci l'unità dell' azione circoscritta molto più precisamente: tutti gli sguardi sono rivolti ad Ippolito ed alla nutrice, così che lo spettatore subito in questo gruppo riconosce il centro dell' azione. Ma è appunto nello sviluppar quest' azione stessa, che si manifesta ancora di più la superiorità del nostro artista sopra quello del sarcofago girgentino, nel quale ai concetti manca affatto la chiarezza. La vecchia, mentre pel gesto della destra sembra chieder pietà, tiene nella sinistra la lettera (che per tale si riconosce con certezza principalmente per il confronto del nuovo sarcofago), ma in modo che quasi pare voglia nasconderla piuttosto che consegnarla ad Ippolito. Questi senza svelarci in nessun modo, da quali sentimenti egli venga commosso, nemmeno la guarda; ma tenendo nella sinistra un oggetto poco distinto e che, dopo aver riconosciuta la lettera nella mano della nutrice, difficilmente potremo prendere, come si è voluto, per una seconda lettera, porge questo ad un suo compagno, che però, discorrendo con un altro, per il momento nemmeno l'ascolta. Nel nostro sarcofago la vecchia presenta chiaramente la lettera, ed Ippolito col volgersi indietro e più specialmente anche per il gesto già sopra accennato della destra non ci lascia dubbiosi nemmeno un momento sull' orrore che dalla turpe inchiesta gli vien suscitato.

Non voglio lasciar inosservato, che una porzione del cavallo d' Ippolito, come pure la testa ed una parte delle spalle del giovane che gli sta dirimpetto, sono di ristauro moderno, a qual uopo si è riprodotta la testa

di un altro giovane della medesima facciata, così che almeno si è evitata ogni differenza nello stile. Se peraltro non erriamo nel supporre, che il giovane postovi appresso stia per afferrar colla destra la spada che gli riposa nella sinistra, come irato della scena che passa tra Ippolito e la vecchia e come pronto a vendicar tal affronto, sarà pur lecito di sospettare che anche nella figura del giovane ristaurato originariamente si sia mostrata alquanto più di emozione, di maniera che verso il centro l' azione riuscirebbe sempre più significante, mentre il carattere delle figure, più che si avvicinano all' estremità della composizione, si avvicinerebbe ancora di più al carattere di semplici spettatori.

Dissi di sopra che lo sguardo di tutte le figure era rivolto verso Ippolito; ora però ne eccettuo una, ed è quella che sta all' estremità destra di chi guarda. Ma appunto, perchè essa forma un' eccezione, che sarebbe stato facile evitarla, credo che non sarà stata ammessa dall' artista senza una certa ragione, ragione però, che non vorremmo attribuir ad un artista greco delle migliori epoche, ma bensì ad un artista dell' epoca romana, il quale non si rifiuta a certe pratiche piuttosto esterne, per raggiungere qualch' intenzione sua particolare. E così, per dirlo brevemente, credo che l' artista abbia fatto rivolgere a questo giovane lo sguardo nella direzione opposta a quella che si aspettava, per indicare, che lo spettatore dopo aver esaminato questa facciata del sarcofago, abbia da rivolger pure lo sguardo suo verso questa parte, per arrivar a prender in mira la seconda facciata che vi si attacca, e sulla quale la figura più vicina all' angolo si disgiunge pure in qualche modo dal resto della composizione, diriggendo il suo sguardo non verso il centro di essa, ma al di fuori quasi come per rincontrarsi col giovane della prima facciata.

Come in questa trionfa il carattere d' Ippolito, così nella seconda quello di Fedra. Secondo il sistema usato tante volte dagli artisti antichi essa da regina e protagonista supera le persone del suo corteggio nelle stesse proporzioni del corpo, in modo che, benchè assisa sopra nobile sedia, arriva colla testa alla medesima altezza delle altre figure. A' giovani dell' altro lato fanno bel contraposto le donne, nel contegno delle quali si specchia per così dire l' effetto di quella straordinaria e fatale lotta, dalla quale Fedra vien agitata; e tanto predominante è questo generale carattere, che appena si riconosce, qual momento preciso dall' artista si sia voluto rappresentare. Una ragazza sta per rimuover il velo dalla testa e dalla spalla di Fedra, mentre un' altra posta accanto alla prima alza un flabello o ventaglio della forma di un gran foglio, come per recar refrigerio alla padrona. Ma li sguardi di ambedue non sono diretti sopra questa, ma sopra un gruppo di altre due donne che le stanno dirimpetto; gruppo disgraziatamente frammentato alla parte superiore, ma che ci mostra le due donne strettamente riunite e, come non abbiamo da dubitare, collo sguardo fisso sopra la regina. Così in esse come non meno nelle altre due, che con animo distratto e quasi soltanto colle mani stanno intenti al loro servizio, si manifesta tutta l' inquietudine, che deve nascere dall' incertezza, nella quale tutte sembrano trovarsi sullo stato della loro padrona. Questa all' incontro appoggiando il corpo sul braccio destro rivolge pur la testa verso la medesima parte, ove le sta appresso la nutrice, per farci fede che questa scena strettamente dev' esser collegata con quella della facciata

principale. Se peraltro questo gruppo si abbia da interpretar nel senso, che la vecchia scuopra il segreto che tormenta il cuore di Fedra, oppure che questa sentito il rifiuto d' Ippolito venga portata a disperazione, dobbiamo lasciar in sospeso, tanto più che la mancanza della mano destra della nutrice ci lascia incerti sull' azione particolare di essa. Per lo spettatore la cagione generale di tutti questi affanni vien resa chiara dalla presenza dell' Amore, che in posizione graziosamente negligente si appoggia sul ginocchio di Fedra; mentre meno chiaro si è il significato di un puttino senza ali, il quale assiso per terra quasi sotto la sedia della regina regge sul suo ginocchio una canestra ripiena di fiori, quale ricorre pure in altre rappresentanze della medesima scena, come p. e. sul sarcofago girgentino.

Confrontando ora la composizione di questo con quella del nostro monumento non si potrà negare che la situazione in genere sia identica, e che di più in ambedue la figura di Fedra stessa sia derivata da un medesimo originale. Ma nel resto si trovano delle divergenze non dissimili a quelle da noi osservate riguardo alla prima facciata. L' artista del sarcofago girgentino ha accresciuto di due il numero delle compagne di Fedra. Ma seppure nei gruppi di esse sia ben espressa quella inquietudine, della quale sopra abbiamo parlato, lo studio di una certa varietà non è stato sempre favorevole all' espressione dei concetti poetici. Per amore di una certa simmetria esterna si è messa dirimpetto a Fedra un' altra donna assisa; ma non avendo osato l' artista di mostrarcela sotto forme così imponenti come quelle della regina, la simmetria sempre resta imperfetta e nondimeno vien menomato di molto l' effetto di dignità nella figura di Fedra stessa. Vi accede che per tale disposizione lo spazio di questa facciata viene occupato in maniera da far quasi disparir la figura della vecchia, la quale per tutta l' azione ha una importanza almeno molto più grande di qualunque delle altre compagne della regina. — Nel nuovo sarcofago questa, assisa sola, forma il vero centro della composizione non meno reale che ideale. La vecchia, alla quale essa si rivolge, si riconosce come quella che avendo saputo guadagnarsi la fiducia della padrona tiene nelle sue mani tutte le trame da ordirsi nelle circostanze tanto malaugurate; mentre a lei formano bel contraposto i gruppi di donne appunto per l' espressione dell' incertezza, nella quale esse si trovano sulla ragione degli affanni della padrona. Non si può negare che l' artista all' esecuzione di questa facciata si sia dedicato con una certa predilezione; molto sensato nella scelta e nella disposizione delle figure egli le ha adornate con ogni genere di eleganza e ricchezza: così che infatti questo pezzo di scultura fa un effetto di magnificenza, raro a ritrovarsi almeno tralle sculture de' sarcofaghi.

Dalle due facciate finora considerate essenzialmente differisce la terza, a sinistra di chi guarda. Quì non si tratta più di sviluppar il carattere psicologico di uno dei protagonisti, ma vi ha preso luogo l' azione più viva e drammatica. Calunniato dalla matrigna per non aver voluto cedere alle di lei passioni, il disgraziato figlio di Teseo perisce per opera di Nettuno invocato dal proprio padre a danno di lui. Spaventati i quattro cavalli dall' apparizione d' un toro marino, la cui testa distinta da squamme sopra al naso scorgesi sopra di essi, e tutti messi in disordine s' inoltrano tra le rupi e le selve, cosicchè, rotto il cocchio, Ippolito strascinato da sasso in

sasso sta per morire miseramente. Il lavoro di questa facciata si mostra meno finito per la ragione che, essendo stato collocato il sarcofago verso un angolo della tomba, essa come la parte di dietro si trovò alquanto accostata al muro; nondimeno però pur quì la composizione ne' lineamenti supera quella del sarcofago girgentino. Coll' aggiungere al cavaliere compagno d' Ippolito anche un altro pedone tutte le parti sono più equilibrate ed anche nella disposizione de' cavalli l' insieme è reso molto più chiaro, senza che ne abbia sofferto il carattere generale dell' azione molto agitata. La catastrofe non è già tutta compita per la morte d' Ippolito, ma soltanto imminente, mentre trovandosi Ippolito avviluppato tralle redini come da un inevitabile fato, la scena vien resa molto più patetica e commovente. Nè vogliamo passar sotto silenzio il modo veramente plastico, col quale dallo artista sono state indicate le località selvatiche e montuose, che tanto contribuiscono all' esito fatale della disgrazia accaduta.

Abbiamo differito di parlar della quarta facciata, benchè la scena ivi rappresentata, una caccia di cinghiale, preceda la morte d' Ippolito. Ma siccome questa facciata, quasi sottratta all' occhio dello spettatore, come al solito, già nel lavoro materiale si mostra, non voglio dir trascurata, ma piuttosto abbozzata che finita, così pure la relazione, che passa tra essa e le altre, è molto meno stretta. Non è un momento preciso e determinato nel progresso storico dalla favola raffigurata, ma tutta la scena serve piuttosto a sviluppar vieppiù ampiamente il carattere d' Ippolito, già indicato nel corteggio della prima facciata, ma quì reso cospicuo trai cimenti d' una pericolosa caccia.

Rappresentanze di questo genere sono frequentissime sopra i sarcofaghi romani: i miti di Meleagro, di Adonide, come d' Ippolito vi offrirono l' occasione, nè perciò potremo maravigliarci, se tra tante analogie dei soggetti ricorrono pure delle analogie fortissime ne' concetti artistici. Quì peraltro ristringendoci al solo confronto del sarcofago girgentino, questo basterà per mostrarci che, nonostante tali analogie, appunto in queste rappresentanze era lasciata all' artista una larga libertà nella disposizione non solamente delle singole figure, ma pure dell' insieme. Giacchè se non fosse qualche analogia nel cane ferito sotto il cinghiale e nel giovane colla clava sopra di esso, nessuno certamente quì penserebbe ad un confronto diretto de' due sarcofaghi. Se poi finora abbiamo dovuto aggiudicar la superiorità all' artista del nuovo sarcofago, questa sentenza vien confermata decisamente anche da quest' ultima facciata, nonostante che in una parte essenziale sia molto danneggiata. Sul sarcofago girgentino nessuna figura giunge all' altezza del rilievo e lo spazio rimasto vuoto è riempito di alberi e fogliami eseguiti in modo molto manierato. Il cinghiale è posto nel centro, e mentre così l' artista ha condannato una figura dietro ad esso a starsi oziosa, nella parte d' avanti le forze del cavaliere e del compagno accanto a lui paiono appena bastare per opporre sufficiente resistenza alla veemenza della feroce bestia. Pare dunque che l' artista facendo poco conto di questa facciata, per togliersi d' impaccio, abbia messo insieme le sue figure senza studiar molto il suo soggetto. Nel nuovo sarcofago all' incontro pur questa parte abbozzata è trattata spiritosamente e con gusto fino nelle stesse cose accessorie, come sono gli alberi ed i cani, tra' quali in ispecie quello ferito ricorrente sopra ambedue i sarcofaghi mostra quì

un' intelligenza molto più fina dei movimenti e dell' espressione de' dolori. Tutta la composizione poi ci offre una vivissima immagine di tali caccie. Mentre due pedoni posti quasi dietro il cinghiale sembrano intenti a muoverlo dal suo covile con colpi di mazza, un terzo, che gli si è parato innanzi, dal primo attacco è stato gittato a terra cercando di difendersi ora pel solo mezzo dello scudo. Intanto non meno di quattro cavalieri sopra correnti destrieri muniti di aste si avvicinano, al riunito attacco de' quali la belva certamente dovrà soccombere. Quale di essi sia da prendere per Ippolito, in rappresentanze di questo genere già per se non è sempre facile a giudicare; ma più difficile riesce quì per lo stato rovinato di questa parte del monumento. Se dunque crediamo ravvisarlo in quel cavaliere che occupa il posto medio, lo è solamente con riguardo a quel venabolo munito di piccole aste dietro la punta, propriamente destinato alla caccia del cinghiale (cf. Feuerbach negli Annali nostri 1843, p. 262), del quale vien distinto tanto Meleagro, quanto (p. e. sul sarcofago girgentino) Ippolito.

E così ponendo termine al mio lavoro, spero di aver fissato almeno il posto che occupa questo nuovo monumento rispetto ad un altro già conosciuto, che tra tutti gli è il più affine, mentre, come ho accennato, differisco ad altra occasione più conveniente di sottometter a nuovo esame quelle relazioni, che esso potrà aver con tutte le altre rappresentanze del medesimo soggetto.

Supposto Cadmo.*)

(1849.)

Il bassorilievo di un sarcofago già esistente nel Palazzo Albani, ove non più si trova, fu spiegato dallo Zoega (Bassir. I, tav. 2) per le nozze di Cadmo ed Armonia. Questa sua spiegazione ha tanto di ingegnoso, che, per quanto vedo, finora è stata generalmente accettata da tutti. Ma quanto più la è speciosa in apparenza, tanto più credo necessario il combatterla, dove un più accurato esame la mostri falsa nella sostanza. Diamoci dunque ad esaminarla. Le rappresentanze di nozze non sono rare sopra sarcofaghi, e tali che facilmente si riconoscono anche al primo sguardo per certi tratti costantemente ripetuti. Uno principalissimo fra questi è, che la sposa non solamente dev' esser vestita, ma decentemente velata, secondo il costume romano, dal flammeo. Per ommettere le nozze di donne romane (sulle quali vedi Ann. d. I. 1844. p. 186 sgg.**)), cito quelle di Venere e Vulcano (Winckelmann, Mon. ined. I. t. 27), Giasone e Glauce (ib. t. 91), Giasone e Medea (Clarac, pl. 199), Peleo e Tetide (Zoega, bass. t. 52), aggiungendo pure le nozze Aldobrandine, esempio tanto più significativo, in quanto che non la solennità dello sposalizio, ma lo stesso talamo nuziale viene quì rappresentato. L' obbiezione, che mi si potrebbe fare, dei bassorilievi spiegati da alcuno per Peleo e Tetide, da altri per Marte e Rea Silvia non è che apparente. Chè quì si tratta di un avvicinarsi dello amante sia furtivo, sia per sorpresa, eccezione che nelle legittime nozze di

*) Bullettino dell' Istituto 1849, p. 62—64.
**) [Oben S. 4 ff.]

Cadmo ed Armonia non può trovare luogo. L'essere dunque la supposta Armonia quasi ignuda è una prima grave obbiezione all'opinione dello Zoega. — Cosa poi significa il velo, dond'è ricoperta la testa della sposa? È un attributo di Venere, Diana, Anfitrite e di altre deità, che hanno rapporto col cielo o col mare. In qual senso convenga ad Armonia, io non lo so. Mi pare anche improbabile di spiegarlo per il peplo regalato da Minerva ad Armonia. Anche la stefane conviene piuttosto ad una dea, che ad un'eroina, sebbene essa non sarebbe del tutto inconveniente ad Armonia. — Quanto poi alla figura del Cadmo, poco si confà ancor essa ad un soggetto nuziale. Non dico, che lo sposo non potrebbe essere rappresentato munito delle armi, che gli hanno fruttato onore e gloria, ma allora almeno ne dovrebbe esser fregiato; nè lo scudo e la corazza si vedrebbero trascuratamente e disordinatamente lasciate per terra. Tanto sulle nozze in genere: quanto poi su quelle di Cadmo ed Armonia in ispecie, esse pure ci vengono descritte con segni tanto caratteristici, che difficilmente rimarranno sconosciute, quante volte ne verrà occasione di scontrarle in artistiche rappresentanze. Sono i doni, che a quella coppia prediletta dagli iddii furono conferiti, i quali resero tanto celebri quelle nozze. E ciò ben lo seppe lo Zoega, quando volle spiegare l'attributo in mano di Armonia per la famosa collana regalatale



10. Sarkophag, ehemals in Villa Albani. Nach Zoega, Bassirilievi di Roma I, tav. 2.

da Vulcano. E per tale potrebbe prendersi da chi ha innanzi gli occhi la stampa datane dal Winckelmann (Mon. inéd. I. t. 28). Ma nel disegno più accurato dello Zoega potrebbe al più nascer dubbio ad alcuno, che fosse l'estremità del velo, per nessun modo però sarà preso per collana. — Domando poi: in qual guisa vengono offerti dei doni? La maniera più semplice e più naturale è quella, che ci vien indicata dal celebre sarcofago delle nozze di Peleo e Tetide in villa Albani, dove Vulcano porge la spada a Peleo. Quì al contrario Vulcano, il latore del dono, starebbe colle mani vuote, e la collana stessa, se pure fosse collana, trascurata e quasi disprezzata in mano della sposa. E Cadmo finalmente invece di mostrarsi soddisfatto di un tanto favore, ne parrebbe piuttosto imbarrazzato. In somma, le tre figure principali, Cadmo, Armonia, Vulcano non potrebbero esser disposte in maniera più inconveniente per rappresentar quello che vi ha voluto ravvisare Zoega. E questo ci deve bastare per abbandonare la sua spiegazione. Più ancora: quelle stesse tre figure non possono lasciar dubbio sul vero soggetto della rappresentanza, quale già dal fino ingegno di un Winckelmann sagacemente fu indovinato. Non sono già due legittimi sposi, che nel solenne giorno delle loro nozze accettano le gratulazioni degli Olimpii; sono due adulteri, che violano il letto d'altrui. Tutto confessa il loro illegittimo connubio, la nudità della donna, le armi del guerriero, sparse negligentemente per terra. Sopravviene lo sposo, la fuga è impossibile, ed esposti ad ludibrio nella loro confusione non sanno dove volger lo sguardo, non sanno come nascondere il loro rossore. Sono Marte e Venere, scoperti da Vulcano ed abbandonati al riso degli iddii riuniti sull'Olimpo. — Se perciò si oppone qualche difficoltà a questa spiegazione, non consiste già nella scena principale adattatissima al soggetto, ma solamente nel coro che la circonda. Due sono le obbiezioni, che in tal riguardo son messe in campo dallo Zoega: la presenza poco motivata della Magna Madre Idea; e la presenza in genere delle dee che secondo Omero restaron vergognose ciascuna nella sua stanza (Od. 8, 324). Seguendo però la massima di spiegar i monumenti piuttosto coi monumenti, quando di questi ve n'abbia abbastanza, che cogli scrittori, non credo sufficienti queste obbiezioni per abbattere la spiegazione della scena primaria. Si sa, come sopra vasi della Magna Grecia spesse volte ad indubitati mitici soggetti sono annesse diverse riunioni di divinità, le quali, sebbene non ancor bastantemente spiegate dagli archeologi, secondo tutta l'apparenza devono avere una relazione meno stretta colla scena principale. Nella medesima guisa abbiamo una classe intera di sarcofaghi, dove ad una scena rappresentata per poche figure gran numero degli Olimpii fa coro. Sopra tali sarcofaghi appunto la Madre Idea spesse volte occupa un posto primario. Cito per esempio Peleo e Tetide ossia Marte e Rea Silvia, Apolline e Marsia. Queste riunioni meritano di esser esaminate complessivamente; e lo farò forse in un'altra occasione. Ma fintanto che manca un tal lavoro, dovrà esser la nostra legge di tener fisso lo sguardo sopra le scene primarie, persuasi che queste daranno luce alle cose secondarie, piuttosto che accettarla da queste.

Stagioni.*)

(1849.)



11. Relief in Villa Albani. Nach Zoega, Bassirilievi di Roma II, tav. 89.

Quanto più copiosa è la classe dei monumenti bacchici, tanto più ci deve importare di non aumentarli per inconsiderate denominazioni, e se pure sussistono de' rapporti di qualche monumento con questa classe, ristringerli dentro i suoi giusti limiti. È per questo che richiamo l' attenzione dei dotti sopra un bassorilievo, che nell' opera dello Zoega (Bassiril. II, t. 89) è intitolato: Amorini e Satiretti. Ed in vero vediamo tre Amorini a cavallo sopra un toro, un caprone ed una pantera, e frammisti con essi dei Satiretti ed un Panisco che abbeverano codesti animali ed attingono il dolce liquore da due anfore. Osservo peraltro che il bassorilievo è mancante, e che un quarto Amorino col suo animale, oltre di rimettere in perfetta simmetria la composizione, avrà servito pure a dar la forma di un preciso mezzo cerchio al nostro monumento, forse destinato all' uso di vasca per una fontana. Ora domando, se quì abbiamo sott' occhio un semplice scherzo bacchico o qualche cosa di più? La risposta ci vien data da un bassorilievo del museo Chiaramonti (Beschr. Roms, II. 2. p. 64, n. 404), dove vediamo quattro bighe tirate da tori, caproni, pantere (oppure tigri) e cinghiali, e guidati da putti alati, che portano canestre con fiori e frutti. Giustamente vi riconobbe Zoega (Bass. II. p. 222) le quattro stagioni, attribuendo il toro all' estate, il caprone alla primavera, la tigre all' autunno, il cinghiale all' inverno. La medesima spiegazione dunque si deve applicare al nostro monumento, dove non resta che il cinghiale da supplire. E ciò non esclude che l' insieme abbia un rapporto bacchico, chiaramente indicato dalle figure dei Satiretti. Giacchè la relazione che passa

*) Bullettino dell' Istituto 1849, p. 75—76.

tra Bacco e le Stagioni è troppo ovvia, per aver bisogno di esser nuovamente dimostrata in questo luogo.

Prendo piuttosto quest' occasione per ricordare alcune altre divinità, che per la loro influenza sulla fertilità della terra si trovano poste in connessione colle Stagioni e con le Ore. Tali sono le deità eleusinie sul celebre vaso mantuano in onice (Gerhard, Ant. Bildw. tav. CCCX, 3); l' Apolline ossia Elio sul musaico di Sentino, ora in Monaco [Archaeol. Zeitung 1877, Taf. 3]. Tale pure fu riconosciuto dal sig. dott. Braun (Bull. 1845, p. 52) il bel Priapo con quatro fanciulli, posseduto dal generale Ramsay, il quale trova un bellissimo confronto in un altro bronzo dell' I. R. museo di Vienna (Clarac, mus. de sculpt. tav. 734, n. 1772). Appoggiato principalmente sopra quest' ultime due rappresentanze, mi permetterò di aggiungere a queste divinità anche Serapide, quale si vede sopra una pietra incisa, già pubblicata dal Winckelmann (Mon. ined. n. 81) e spiegata da lui non senza molte ricerche sia per Prometeo, sia per il Nilo, ossia finalmente per Serapide. Che sia rappresentato veramente quest' ultimo, credo ci venga assicurato dal modio, che il dio porta sulla testa. Quattro puttini dalle spalle del dio s' inerpicano su pel suo capo per raggiungerne il vertice. Confrontandoli con quelli che si trovano in compagnia del Priapo, esito tanto meno di dichiararli per Stagioni, in quanto che due cornucopiae ripiene di spighe e frutti, incrocicchiate sul petto di Serapide, alludono apertamente alla fertilità, che fu prodotta per la provvidenza del dio: *ΘΕΟΥ ΠΡΟΝΟΙΑ*, siccome bastantemente ci si fa manifesto per l' iscrizione posta attorno il suo capo.

Admeto ed Alcestide.*)

(1849.)

Facendo seguito alle osservazioni del sig. dott. Henzen sul sarcofago di C. Giunio Euhodo**), non voglio prendere in esame lo stile della scultura, aspettando che altre date sicure vengano fissate sull' epoca di simili lavori; ma noterò primieramente, che gli ornamenti del coperchio, cioè le teste a berretto frigio, il timpano, i cimbali, le doppie tibie non sono già emblemi bacchici, come piacque chiamarli al signor cav. Gerhard (Prodromus p. 274), ma attributi di Cibele, ossia della Madre magna degli Iddii. Giacchè la moglie di Euhodo, Metilia Acte, nell' iscrizione ci vien palesata come sacerdotessa di questa dea. Questa osservazione, quantunque in se di poco rilievo, forse potrà fornire lume ad altri simili emblemi, che spesse volte vediamo accennati sopra coperchi di sarcofaghi, senza poter indicare alcuna relazione, che abbiano col soggetto rappresentato sulla

*) Bullettino dell' Istituto 1849, p. 104—105.

**) [Aus Ostia, im Museo Chiaramonti. Abgebildet bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 28. Danach die Abbildung 12. — In dem vorhergehenden Aufsatze Henzens, zu dem Brunns Ausführungen eine „giunta" sind, wird als Zeit der Anfertigung des Sarkophages „il primo decennio dell' impero di M. Aurelio" erschlossen, und zwar aus dem Umstand, dass Euhodus in der Inschrift als magister quinquennalis des Collegiums der fabri tignuarii im 21. Lustrum dieses Collegiums bezeichnet wird.]

faccia principale, come appunto avviene nel nostro caso. Imperocchè se la morte di Alcestide che vi è rappresentata, ha qualche rapporto al coperchio, non consiste già questo nei sacri di Cibele, ma nell' amore coniugale, che secondo l' iscrizione deve riunir gli sposi anche dopo la morte in uno stesso sepolcro. La spiegazione di questa scena già è data dal Gerhard (l. l.), alla quale peraltro ho da aggiungere due cose. La prima riguarda il cosidetto Esculapio, che porta nella mano non un serpente, ma un bastone torto, ed è perciò senza dubbio un vecchio pedagogo, quale spesse volte ricorre in simili scene. In secondo luogo credo, che la presenza d' Apolline non sia bastantemente motivata dalla sola amicizia, che avea colla casa di Admeto. L' Alcestide di Euripide ci permette di conferir una importanza molto maggiore a questa figura. Ivi v. 22 segg. Apolline dice:

ἐγὼ δὲ, μὴ μίασμά μ' ἐν δόμοις κίχῃ,
λείπω μελάθρων τῶνδε φιλτάτην στέγην.
ἤδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσορῶ πέλας,
ἱερῆ θανόντων, ὅς νιν εἰς Ἅιδου δόμους
μέλλει κατάξειν.

e nella stessa mossa è rappresentato il nume sul bassorilievo. Euripide poi



12. Sarkophag des G. Junius Euhodus. Aus Ostia. Rom, Museo Chiaramonti. Nach Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 28.

introduce Tanato in persona, ciò che non trovò conveniente l'artista. Nondimeno anche per il nostro bassorilievo le ultime parole, che Apolline dirigge a lui, hanno il loro pieno effetto. Sono esse (v. 64 sgg.):

ἦ μὴν σὺ παύσει καίπερ ὠμὸς ὢν ἄγαν·
τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνὴρ,
Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μέτα
ὄχημα Θρῄκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων,
ὃς δὴ ξενωθεὶς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις
βίᾳ γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται·
κοὔθ' ἡ παρ' ἡμῶν σοι γενήσεται χάρις
δράσεις θ' ὁμοίως ταῦτ', ἀπεχθήσει δ' ἐμοί.

Così Apolline diventa il legame, che strettamente connette la scena della morte coll' altra seguente, cioè col ritorno d' Alcestide dall' Orco per opera di Ercole.

Die Ara Casali.

Eine archäologische Abhandlung von Dr. Friedrich Wieseler. Göttingen 1844.*)

Das unter dem Namen der Ara Casali bekannte Weihgeschenk des Ti. Claudius Faventinus, welches jetzt auf dem Altar des August im Cortile del Belvedere des Vatican aufgestellt ist, war trotz der vielfachen Berücksichtigung, die ihm von jeher zu Theil geworden, einer erneuten Betrachtung nicht unwürdig, theils um manche richtige Deutung noch mehr zu erhärten, theils um an die Stelle einiger falschen Erklärungsversuche etwas Begründeteres zu setzen. Die Abhandlung des Herrn W. hat demnach „die Absicht, indem sie das bekanntere sowohl, als das unbekanntere Richtige in kurzer Uebersicht zusammenstellt und gegen das Unrichtige, wo es zweckmäfsig erscheint, rechtfertigt, und in genauerer und ausführlicherer Darlegung über Einzelheiten sowohl als ganze Darstellungen neue Ansichten aufzustellen und zu begründen und die Composition des Ganzen darzulegen versucht, die Erklärung des vielbesprochenen Monuments, so viel das die Kräfte des Verfassers erlauben, zum Abschlufs zu bringen". Insofern der folgende Aufsatz gegen manche neue Ansicht des Verfassers vielfache Bedenken erheben, ja selbst die Betrachtung des Ganzen etwas modificiren soll, ist ihm darin vielleicht in Deutschland schon eine andere Beurtheilung vorausgegangen. Seine Berechtigung mag er dann darin finden, dafs er von der Betrachtung des Originals ausgeht, die dem Verfasser versagt war, auf die Erklärung mancher Einzelnheiten aber immer einigen Einflufs hat**).

*) Anzeige in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, herausgegeben von der Societät für wissenschaftliche Kritik zu Berlin. Jahrgang 1845, Band I, S. 564—576.

**) Die W.'s Abhandlung beigefügten Zeichnungen, die freilich nicht geeignet sind, von dem Styl der Skulpturen auch nur einigermafsen einen Begriff zu geben, indem sich der Zeichner begnügt hat, ihre geringe Ausführung auf seine Weise durch schlechte Zeichnung nachzubilden, sind in den sachlichen Einzelnheiten genauer als die früheren. Doch bemerke ich aufser dem später zu Erwägenden

Der Gang der Untersuchung war durch das Monument selbst gegeben, dessen Bilderschmuck sich in drei Abtheilungen sondert: die Fesselung des Mars und der Venus auf der Vorderseite, troische Sagen auf den beiden Nebenflächen und als deren Erfüllung Roms Ursprung auf der Rückseite. Die Betrachtung der erstern veranlafst den Verfasser zu den Fragen: warum und wem die Ara geweiht. Er geht dabei von dem Eichenkranze aus, der Sol und Vulcan in der obern Hälfte von der untern Gruppe des Mars und der Venus trennt und in seiner Mitte die Inschrift enthält. Auf Grund einer von Orlandi beigebrachten Stelle des Tacitus (hist. III, 57): Sed classem Misenensem (tantum civilibus discordiis etiam singulorum audacia valet) Claudius Faventinus, Centurio, per ignominiam a Galba dimissus ad defectionem traxit, fictis Vespasiani epistolis pretium proditionis ostentans, glaubt er damit eine Bürgerkrone bezeichnet, die ihm in Folge dieser That von Vespasian im Namen des Staates gegeben und die Veranlassung zur Weihung gewesen sei. Ist nun bei dieser voraussetzlichen, mehr als zweifelhaften Verleihung des Kranzes zu verwundern, weshalb dieser That gerade diese Art von Belohnung zu Theil ward, so müssen wir ferner fragen, was uns berechtigt, einen in der Composition geschickt verwendeten Eichenkranz gerade für eine Bürgerkrone zu halten, deren Bedeutung anderwärts erst durch die Beischrift ob cives servatos gesichert wird? Ob mit dieser Vermuthung der Styl der Skulpturen übereinstimme, wagt der Verfasser nicht zu entscheiden. Freilich liefern auch in guter Zeit schlechte Techniker geringe Arbeiten. Die keineswegs sorgfältigen und regelmäfsigen Schriftzüge aber und die ganze übrige Ausführung lassen den unbefangenen Beschauer nicht an ein Werk des ersten, sondern höchstens des zweiten Jahrhunderts denken. Das Leben, welches diese Bilder immer noch haben, rührt sicherlich nur von den besseren Vorbildern her, die ihnen zu Grunde liegen, während die Zeichnung incorrect und die Ausführung des Einzelnen roh, ja oft gefühllos genannt werden mufs. Welche Vorsicht endlich eine zufällige Namensübereinstimmung erheischt, bedarf keines Beweises. — Wem die Ara geweiht sei, sucht der Verfasser aus den Vorstellungen der Vorderseite zu erweisen, die er mit dem Namen des Stifters in Verbindung

Folgendes. Seite I: Vulcan hat die ziemlich weit vorgestreckte Rechte auf den Kranz gestützt. II, 2: Minerva legt ihre Rechte an den Arm des Herkules. Dieser führt ein Schwert, das in der Mitte breit nach vorn spitz zuläuft. II, 3: Der Kämpfer auf dem Wagen scheint eine Fufsbekleidung zu haben, von der ein Ring an der Mitte des Schienbeins sichtbar ist. III, 1: Hektor hat über dem kurzen Rocke deutlich einen Panzer, um den in der Mitte der Gurt herumläuft. IV, 1: Auf der Brust des Mars ist die Chlamys sichtbar. IV, 2: Der Tiber scheint bekränzt; der vordere der zwei Hirten ist richtig ohne Kopfbedeckung; beide haben Fufsbekleidung, wie auch der zweite auf dem folgenden Streifen. IV, 4: Beide Hirten haben Mützen und sind bärtig. Die Wölfin liegt in der Höhle, die durch einen starken Vorsprung bezeichnet ist; der Hirt zur Rechten des Beschauers kommt also nicht hinter der Wölfin, sondern hinter der Höhle hervor. — In Bezug auf S. 54 füge ich hier hinzu, dafs der Hirt auf dem jetzt im Palast Mattei befindlichen Relief bärtig ist; ferner, dafs die beiden Hirten auf dem von Raoul-Rochette mon. in. VIII, 1 publicirten Fragmente, nach einem Gypsabgusse zu urtheilen, so verstümmelt sind, dafs über ihre Unbärtigkeit sich nichts entscheiden läfst.

[Die Abbildungen 13—16 sind nach neuen Aufnahmen hergestellt, doch ist die Anmerkung nicht unterdrückt worden, weil darin auf einige schwer sichtbare Einzelheiten aufmerksam gemacht wird.]

setzt. „In den Vorstellungen der Vorderseite spielen jedenfalls Vulcan einerseits und Mars und Venus andererseits die Hauptrolle, freilich in ganz verschiedenen Beziehungen, und zwar so, daſs, wer einmal zugestanden hat, die Vorstellung der Vorderseite müsse für die Bestimmung, welchem Gotte die Ara dedicirt wurde, den Ausschlag geben, schwerlich umhin können wird, anzunehmen, daſs der Gott kein anderer als Vulcan sei“ (S. 8). Dieser aber stehe durch sein Handwerk in Verbindung mit claudere und Claudius und sei demnach als Schutzpatron der Claudier zu fassen. „Dann war auch eine Darstellung der Venus und des Mars, wie diese eng vereinigt waren, wegen der Vorstellungen auf den andern Seiten nöthig (wo Venus an der Spitze trojanischer, Mars römischer Sagen steht). Was konnte, wenn einmal diese beiden letzten Aufgaben fest standen, und, wie billig, der Wunsch vorwaltete, eine zusammenhängende Darstellung in einer Handlung zu geben, anders vorstellig gemacht werden, als das, was wir vor Augen sehen, — wenn auch an und für sich und genauer betrachtet, weder der Vulcan als Hahnrei noch Venus und Mars in der Schmach der Fesseln sehr passende Vorwürfe waren, — zumal bei jener Darstellung durch das Schlieſsen in gewiſs erwünschter Weise auch der Name des Stifters seine Berücksichtigung fand?“ (S. 9). — Das Gewagte der obigen Combinationen muſs jedem auf den ersten Blick einleuchten. Aehnliche Bezüge, die zuweilen eine bloſse Namenspielerei sind, lassen sich allerdings nicht ableugnen. Doch wird man immer besser thun, sie abzuwarten und sie nur dann anzunehmen, wenn sie sich nicht abweisen lassen, nicht aber sie überall selbst aufzusuchen. Will man dies dennoch, so müssen vor allem die Beweise auf thatsächlichen Grundlagen beruhen. Die obigen Combinationen z. B. würden erst dann einigen, wenn auch immer noch bedingten Halt gewinnen, wenn Vulcan wirklich als Schutzpatron der Claudier nachgewiesen wäre. So lange ähnliche Grundlagen mangeln, dürfen derartige Verknüpfungen keine wissenschaftliche Geltung in Anspruch nehmen, sondern bleiben nur ein mehr oder weniger glückliches Spiel der Phantasie.

Nachdem (S. 10 und 11) die verschiedenen Ansichten über die zweite und dritte Seite der Ara vom Verfasser dargelegt sind, wendet er sich, um feste Anhaltspunkte zu gewinnen, zu dem ersten Streifen der dritten (S. 12), wo wir einen Krieger an eine Quadriga gebunden und geschleift sehen, der eine andere vorauseilt, während in einem Thore drei klagende Frauen erscheinen. Mit Recht wird der Zusammenhang der Darstellungen gegen Raoul-Rochette geltend gemacht, der hier den Wettkampf des Pelops und Oenomaus zu erkennen glaubte. Ebenso erkennt der Verfasser die eigene Vermuthung einer Schleifung des Troilus als unzulänglich und kehrt so zu der fast allgemein anerkannten Annahme zurück, daſs Hektors Schleifung dargestellt sei. Diese Deutung sei wenigstens nicht aus dem Grunde verwerflich, daſs die Besonderheiten der Darstellungen Schwierigkeiten veranlassen, da sich deren auch in den andern Bildwerken der Ara fänden. Die angeführten Beispiele haben jedoch keine bindende Kraft. Zuerst daſs Mars auf der Vorderseite das Haupt unbedeckt hat, hält der Verfasser selbst nicht für etwas in seiner Art einzeln Dastehendes und es ist auch an und für sich nicht befremdend. Was ferner die Erörterungen über den Kopfschmuck der Juno und Venus (S. 14 und 15) anlangt, so lehrt ein Blick auf das Original, daſs beide Göttinnen mit der Stephane geschmückt sind, somit

alles Auffällige gänzlich wegfällt. Wie endlich die Keule in der Mitte der zweiten Seite ganz an ihrem Platze sei, soll weiter unten gezeigt werden. Nichtsdestoweniger können die Besonderheiten der Darstellung die gegebene Deutung nicht umwerfen, sofern nur „die meisten doch nicht völlig einzeln dastehen und das besonders Befremdende doch eine plausible Erklärung zuläſst“ (S. 16). Diese ist meist genügend, ja fast mit allzu ängstlicher Sorge gegeben, da doch z. B. der Bekleidung des Hektor auf einem Kunstwerke so untergeordneten Ranges keine besondere Bedeutung beigelegt werden darf. Das doppelte Viergespann kann man durch die zuerst von Welcker angedeutete Beziehung auf Wettspiele für erklärt erachten, ohne daſs es weiter nöthig wäre, an Hektors Wagen zu denken, den Achill mit durch die Stadt habe fahren lassen, analog dem praeferre spolia Hectoris ante ora hostium bei Dictys 3, 16.



13. Ara Casali. Vorderseite.

In der Erklärung der beiden folgenden Streifen (S. 19 flgd.) befolgt der Verfasser die richtige Deutung auf die Leichenfeier des Hektor. Die Verbindung der beiden Bilder, die er etwa durch das Umblicken der zweiten Frau angedeutet wünschte, könnte man in dem Umsehen des Popa finden, der auf keine Weise im Gespräch mit den schweigend vorschreitenden Frauen, wohl aber passend mit dem Victimarius des oberen Streifens in Verbindung gedacht werden kann.

Hiernach geht der Verfasser (S. 21 flgd.) auf den zweiten und dritten Streifen der zweiten Seite über, da der erste mit dem Parisurtheil keine weitere Erörterung erheischte. Seine Erklärungen weichen von den früheren weit ab und sind deshalb schärfer zu prüfen. In dem ersten Kampfe sollen wir als den Schützling der Minerva Telephus erkennen, der den Tod eines

Gefährten an Thersandrus rächt (Dictys 2, 2. Proclus); also die Schlacht am Kaïkus, das Vorspiel der eigentlichen troischen Kämpfe; in dem zweiten Aeneas, wie er den zum Kampfe unvorbereiteten Protesilaus angreift, d. h. den ersten Kampf auf troischem Grund und Boden. So genehm diese Ansichten besonders in Verbindung mit dem über den Zusammenhang des Ganzen später Gesagten auf den ersten Blick scheinen, so bestimmt ist ihre Richtigkeit bei genauerer Betrachtung zu leugnen. Ich gehe, wie der Verfasser, von der ersten als der am meisten charakteristischen Vorstellung aus. Die Körperbildung, das unbedeckte Haupt, der Schutz der Minerva, die Keule, sollen den Telephus als den Sohn des Herkules bezeichnen *μάλιστα ἐοικότα πατρί* (Paus. X, 28). Doch zu viele Beweise sind oft kein Beweis. Die Körperbildung hat nicht „etwas Herkulisches", sondern ist eben ganz die des Herkules. Das unbedeckte Haupt charakterisirt vor andern gerade den Herkules selbst; ebenso der Beistand der Minerva. Ueberhaupt mag man sich die Verbindung zwischen ihr und Telephus noch so eng denken, so ist doch gerade im Kampf am Kaïkus ihr Beistand mehr als zweifelhaft, was durch den Einwurf nicht gehoben wird, dafs Thersander nicht eigentlich den von ihr beschützten Griechen angehöre. Da sie nun aber dem Achill gegen Telephus nicht beisteht, so mag man sie am besten als in dieser Schlacht gar nicht betheiligt denken. Endlich die Keule: jeder Unbefangene theilt sie zunächst dem Herkules zu; dem Telephus aber kann sie nicht angehören, insofern ich wenigstens kein einziges Beispiel habe auffinden können, dafs sie überhaupt in den geregelten Kämpfen der Helden des trojanischen Krieges vorkomme. Sie gehört einem früheren Zeitalter an, in dem aufser waffengerechten Kämpfern Ungeheuer, Halbmenschen, Riesen zu überwältigen waren. Dafs die keulenartigen Stöcke der Hirten und Reisenden der wirklichen Waffe entgegenzusetzen sind, hat mit Recht der Verfasser bemerkt, und in diesem Sinne kann z. B. der keulenartige Stab das Polyphem keinen Gegenbeweis liefern. Als Schildzeichen ferner, wie die Hydra bei Aventinus, könnte die Keule auch bei Telephus ihre Stelle finden. Wie sie hier steht, mufs man immer glauben, dafs sie zum Behufe des Kampfes als wirkliche Waffe da sei, werde sie nun augenblicklich dazu angewendet oder nicht. Dafs



14. Ara Casali. Rechte Nebenseite (2. Seite).

sie aber in diesem Sinne dem Telephus zuertheilt werden dürfe, ist eben zu leugnen.

Leitet nun die Darstellung an und für sich ein unbefangenes Urtheil auf Herkules hin, so erhält dies die schönste Bestätigung durch die Vergleichung eines anderen Monumentes, die so augenfällig ist, daſs ich kaum einsehe, wie sich der Verfasser ihr entziehen konnte. Ich meine den Bonner Bronzebecher, den Urlichs in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde (1. Heft) erläutert und in Abbildung mitgetheilt hat. Hier haben wir zwei Gruppen: des Mars Besuch bei der Rhea Silvia auf der einen, auf der anderen Seite Herkules in hartem Kampfe mit einem mächtigen Krieger, der über einem anderen bereits niedergesunkenen entbrennt. Wenn schon wegen der Verbindung auf einem Kunstwerke auch ohne weitere Andeutung so lange anzunehmen wäre, daſs beide Darstellungen einer Idee angehören, bis das Gegentheil erwiesen wäre, so wird diese Verbindung noch dadurch bestätigt, daſs der dem Herkules gegenüberstehende Held durch sein Schildzeichen, die Wölfin mit den Zwillingen, in Beziehung zu römischer Sagengeschichte gesetzt wird*). Auch das Bild der Ara Casali hat Bezug auf Rom; der Kampf entspinnt sich ebenfalls über einem Gefallenen, und der Beistand der Pallas dient nur um so mehr, ihren Schützling Herkules erkennen zu lassen; genug alles führt darauf hin, beide Darstellungen für identisch zu halten. Dafür hat sie auch bereits Urlichs erkannt und den Kampf des Herkules und Laomedon darin gesehen. Hiergegen hat sich Herr W. erhoben, die Uebereinstimmung geleugnet und zwei durchaus abweichende Erklärungen an die Stelle der Urlichs'schen gesetzt. Ich muſs daher auf die in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft (1843, n. 61 flgd.) gegebene Widerlegung des Herrn W. zurückgehen, da er selbst auf diese verweist. Doch sei es gestattet, aus den etwas sehr



15. Ara Casali. Linke Nebenseite (3. Seite).

*) Mit Recht sagt daher Urlichs, S. 51, bei der Deutung dieser Scene auf Cycnus Tod sei die Wölfin auf dem Schilde des Mars ein Anachronismus, der nur dann zu rechtfertigen wäre, wenn Mars in diesem Kampfe als wirklicher Vorfahr des Romulus aufträte, d. h. wenn dieser Kampf einen Bezug auf Roms Sagengeschichte hätte. Dies in Bezug auf die Anm. S. 486 der sogleich anzuführenden Recension des Verfassers.

ausführlichen Erörterungen nur die Hauptpunkte auszuwählen, die sich im Ganzen auf zwei Sätze zurückführen lassen: 1) Laomedon sei kein Vorgänger Roms, also unpassend in Darstellungen römischer Sagengeschichte; 2) auf der Ara Casali widerstreite dieser Deutung die Zeitfolge und die Idee des Ganzen — p. 487: „Aber sagt Herr U., Laomedon ist ja „„ein Vorgänger Roms"". Herr U. scheint vergessen zu haben, daſs Aeneas von der Seitenlinie des Assaracus stammte. Aber nicht das allein, Herr U. scheint auch nicht einmal an das gedacht zu haben, was er selbst S. 52 sagt, „die Römer hätten für keinen Trojaner Partei genommen, auſser für den Aeneas, Hektors Tod, Ilions Brand hätten sie ohne Anstoſs dargestellt". Ich steigere noch die Behauptung des Herrn U. und sage: trotzdem, daſs die Römer nicht für Laomedon, sondern gegen ihn Partei nahmen, waren sie doch gezwungen, ihn als einen Vorgänger Roms zu betrachten, als ein nothwendiges Moment für die Entstehung Roms. Schon die vom Verfasser selbst angeführte Stelle der Aeneis (8, 18), in der Aeneas Laomedontius heros genannt wird, muſste Anstoſs erregen, da sie doch zeigt, wie Aeneas als der, auf welchen die Herrschaft der Laomedontiaden überging, in der Idee auch als sein Nachkomme galt, ähnlich wie wir ja z. B. auch die römischen Kaiser bis Nero als Nachkommen des Augustus bezeichnen, von dem sie doch nicht in directer Linie abstammten. Es ist aber ein wirklicher Fehler, wenn Herr W. Rom als gegründet von Troja und Aeneas mit seiner Familie, die es beherrschte, völlig identificirt. Herr W. betrachte nur die in Bezug auf Assaracus von ihm (S. 487) angeführten Stellen Virgils einmal näher, so wird er finden, daſs sie sich lediglich auf Aeneas und sein Haus, d. h. die Führer und Herrscher, durchaus nicht auf das ganze Rom als Neu-Troja beziehen. Ist von diesem, dem Volke, das von Troja ausziehend Rom gründete, die Rede, so tritt die Abstammung von Assaracus völlig in den Hintergrund und man geht auf Teucros, Dardanos, oder, und dies häufig genug, auf Laomedon zurück. Die Stellen bei Forcellini s. v. Laomedon lieſsen sich leicht vermehren.



16. Ara Casali. Rückseite (4. Seite).

Besonders bezeichnend sind solche, wie Juvenal 6, 326, wo Laomedontiades geradezu einen Römer alten Stammes bezeichnet, ferner Virgil Georg. I, 501: Iampridem sanguine nostro Laomedontiadae luimus periuria Troiae. Denn wie könnten die Römer Trojas und Laomedons Meineide zu büfsen haben, wären sie nicht durch Blutsverwandtschaft mit ihm verbunden? Zugleich dient diese und viele andere Stellen, wo Troja periuria genannt wird, zum Beweise meiner obigen Behauptung, wie die Römer selbst gegen Troja und Laomedon Partei nahmen, was aus dem Folgenden noch deutlicher zu ersehen ist.

Es ist nämlich jetzt zu untersuchen, welche bindende Kraft der Einwurf habe, dafs Herkules und Laomedon nicht in die Reihenfolge der Darstellungen auf der Ara Casali hineinpassen. Sehen wir zuerst, wie der Verfasser die Grundidee aufstellt (S. 37): „Der Künstler wollte durch Darstellungen aus dem trojanischen Sagenkreise Rom als Neu-Troja verherrlichen; aber das gewifs nicht allein, ja nicht einmal hauptsächlich, — wie hätte er sonst die Schleifung Hektors und sein Leichenbegängnifs vorgestellt? — sondern vornehmlich wollte er, um Rom zu verherrlichen, zeigen, dafs es und wie es Neu-Troja ward.“ Hierin ist manches Wahre enthalten, jedoch nicht alles. Der Verfasser nahm an Hektors Schleifung Anstofs und stellte deshalb die Verherrlichung Trojas in den Hintergrund. Aber selbst die übrigen Erklärungen des Verfassers zugegeben, frage ich, wo denn überhaupt eine Verherrlichung Trojas oder mittelbar Roms in den Darstellungen der zweiten und dritten Seite liege? Im Urtheil des Paris doch nicht. Telephus könnte nur mit einer gewissen Gewalt, mindestens nur durch ein Abschweifen vom Thema dahin gezogen werden. Der Kampf des Aeneas und Protesilaus ist endlich doch nicht bedeutend genug, um diese Idee zu begründen. Lassen wir also die Verherrlichung Trojas ganz fallen und betrachten nur das Sichere, das Parisurtheil und Hektors Tod und Leichenfeier, so können wir dies nur in diese gemeinsame Idee zusammenfassen: der Künstler wollte *den Untergang Trojas* hinstellen *als die nothwendige Bedingung zur Gründung Roms*. Dieser wird aber nicht unmittelbar vorgestellt, sondern, was in der Idee dasselbe ist, die nothwendigen Ursachen, welche Ilions Verderben herbeiführten; so auf der dritten Seite die nächste Veranlassung, Tod und Leichenfeier Hektors, cum quo sua Troia sepulta est, also gewissermafsen die Todtenfeier Trojas selbst. Dafs auch Laomedons Untreue und die damit verbundene erste Einnahme Trojas in der Idee zu der zweiten Zerstörung als Bedingung der Gründung Roms gehöre, spricht sich besonders deutlich bei Valerius Flaccus (2, 570 flgd.) aus. Dort täuscht Laomedon den Herkules wegen der versprochenen Rosse und sucht ihn zu ermorden:

Namque bis Herculeis deberi Pergama telis
Audierat. Priami sed quis iam vertere regni
Fata queat? manet immotis nox Dorica lustris
Et genus Aeneadum et Troiae melioris honores
. . . . Promissa infida tyranni
Iam Phryges, et miserae flebant discrimina Troiae.

Es fragt sich also nur, ob Laomedon nach dem Urtheil des Paris noch Platz finden darf. Sehen wir nun aber darin nicht, wie der Verfasser,

eine Verherrlichung des Trojaners Paris und der trojanisch-römischen Göttin Aphrodite, sondern die Handlung, welche den Grund legte zu Trojas Verderben, so läſst sich wohl die Vereinigung denken, wie sie schon Urlichs betrachtet, indem die Götterangelegenheit, die Erregung des Götterzornes durch Paris, das Verhängniſsvollste für Troja, der Menschenangelegenheit, dem Untergang des periurus Laomedon durch den von Minerva beschützten Herkules übergeordnet wurde, gleichsam als ob dieser erste Betrug erst durch die folgende Handlung des Paris seine rechte Bedeutung erhalte. Es ist erfreulich eine schöne Stelle des Horaz anführen zu können, die ganz von derselben Auffassung ausgegangen, und so dem Künstler gewissermaſsen vorgedichtet hat (Od. III, 3, 18 flgd.).

. . . Ilion, Ilion
Fatalis incestusque iudex
  Et mulier peregrina vertit
In pulverem, ex quo destituit deos
Mercede pacta Laomedon mihi (Iunoni)
Castaeque damnatum Minervae
  Cum populo et duce fraudulento.
. . . . nec Priami domus
Periura pugnaces Achivos
  Hectoreis opibus refringit.

Erst dann kann Rom gegründet werden:

  . . . . protinus et graves
Iras et invisum nepotem,
  Troica quem peperit sacerdos,
Marti redonabo . . . .

Also Parisurtheil, Laomedons Trug, Hektors nicht ausreichende Macht und daraus Rom. Nach dieser Auffassung wird der Verfasser anerkennen, daſs Urlichs mit Recht Laomedons Kampf die entferntesten Ursprünge Roms, d. h. die entfernteste Ursache, die zur Entstehung Roms nöthig war, nennen konnte.

Ich darf jedoch eine Schwierigkeit nicht verhehlen, die bei dieser Erklärung übrig bleibt. Der Kampf entbrennt über einen Gefallenen. Wer aber ist dieser? So erwünscht es wäre, die Meinung von Urlichs, der an Oikles denkt, begründen zu können, so ist doch das Gorgonenhaupt als Schildzeichen auf dem Bonner Gefäſs, selbst wenn es mit der bedeutungsvollen Wölfin sich in einem Bilde vereinigt findet*), zu allgemein, um deshalb mit Sicherheit den Todten als auf die Seite des Herkules gehörig zu betrachten, des Schützlinges der Minerva. Die Lage des Besiegten läſst hingegen auf einen durch diesen Gefallenen schlieſsen. Wollte man nun etwa annehmen, der Todte habe keine Bedeutung, wie z. B. in dem Capitolinischen Relief (Foggini IV, 7. Millin gal. myth. CLIII. n. 552) beim Kampf des Hektor und Achill ein Todter rein überflüssig erscheint, so wäre

*) Und nur eben in dieser Vereinigung legt ihm U. diese Bedeutung bei, wie er noch ausdrücklich gegen mich in einem Briefe bemerkt, dem ich noch einige andere Notizen in diesem Aufsatze verdanke.

dies ein sehr willkürliches Auskunftsmittel. Wohl aber möchte es annehmbar scheinen, den einen Todten als Bezeichnung der ganzen Niederlage gelten zu lassen, die mit Laomedons Fall verbunden war. Diodor. IV, 32: *Λαομέδων δὲ ἐπανελθὼν καὶ πρὸς τῇ πόλει τοῖς μεθ' Ἡρακλέους συμβαλὼν αὐτός τε ἔπεσε καὶ τῶν συναγωνιζομένων οἱ πλείους.* — Auf keinen Fall jedoch scheint mir diese Schwierigkeit so bedeutend, daſs ich deshalb hier, wo ich mitten unter troischen Scenen einen Kampf des Herkules sehe, den Gedanken an Laomedon unterdrücken könnte, um dafür einer Erklärung Platz zu machen, die zwar von dem Todten Rechenschaft giebt, aber den Zusammenhang der Darstellung fallen lassen muſs.

Daſs es in dem dritten Bilde nicht auf eine Verherrlichung des Aeneas abgesehen sein konnte, ist aus dem Gesagten ersichtlich; auch die Reihenfolge der Darstellungen kann nicht mehr für die Deutung auf Aeneas und Protesilaus als etwas Bindendes geltend gemacht werden. Aber auch der Beweis, den der Verfasser aus der Vorstellung selbst hervornehmen will, genügt nicht. Aus der Erwägung, daſs ein vollständig gewaffneter Krieger zu Wagen gegen einen nur durch Helm und Schild gedeckten anstürmt, sollen wir (p. 35) „mit Nothwendigkeit zu der Ansicht gedrängt werden, daſs der, welcher nackt und ohne Wagen ist, ehe er vollständig zum Kampfe gerüstet und eingerichtet war, zu demselben gezwungen ward". Mag immerhin der ältere Krieger in der Bewaffnung etwas voraushaben, so ist doch Helm, Schild und das in der Rechten zu denkende Schwert für einen jugendlich kräftigen Helden ausreichend, in ruhiger, sicherer Stellung einen Angriff abzuwarten. Nach Entsendung des Wurfgeschosses wird auch jener gezwungen sein, den Wagen zu verlassen und mit gleicher Waffe zu kämpfen. Wer der Sieger sein werde, läſst sich aus der vorliegenden Darstellung nicht bestimmen. Für den vermutheten Kampf würde man aber mit Recht eine Andeutung des Lokals verlangen. Wer nun die beiden Helden sein mögen, wird sich bei dem Mangel einer bestimmten Charakterisirung und schlagender Analogien nicht leicht nachweisen lassen. Ich habe an den Kampf des Patroklus mit Sarpedon gedacht, dem gewaltigsten der troischen Bundesgenossen. Sein Tod wird als der Verlust der mächtigsten Stütze nächst Hektor beklagt, als eine Niederlage Trojas (Il. 16, 549. Dictys 3, 8: scilicet Sarpedonis interitum publicam cladem rati; 9: Troianis non alii casus acerbissimi, ne interitus Priamidarum, prae desiderio eius cordi insederant: tantum in eo vivo praesidium, et interfecto opes ablata credebatur). Sein Fall wird Veranlassung von Patroklus Tod und so mittelbar zur Rache Achills an Hektor, wäre also hier in doppelter Weise passend, als ein Hauptverlust der Troer und als Uebergang zu dem auf der dritten Seite Vorgestellten. Doch, wie gesagt, zum Beweise dieser Vermuthung sind bestimmte Analogien nöthig, die für jetzt mangeln.

Die Erörterungen des Verfassers über die letzte Seite mit den Bildern aus Roms Sagengeschichte bedürfen keiner Besprechung in allen Einzelnheiten. Ihre etwas zu groſse Ausführlichkeit beruht einestheils in dem Mangel der Autopsie, die durch schwankende und sich widersprechende Berichte ersetzt werden muſste, wo ein Blick auf das Original das Richtige hätte zeigen können, andererseits auf dem Verkennen des Werthes und der Bedeutung, die unserem Denkmale beizulegen sind. Rein philologische Gelehrsamkeit, so nöthig und erwünscht sie für die Erklärung ist, kann doch

auch in der gröfsten Fülle und Schärfe nicht ersetzen, was langer Umgang mit den Monumenten selbst lehrt. Erst dieser setzt uns in den Stand, die ihnen eigenthümliche Sprache zu erlernen und den Werth des Einzelnen, wie des Ganzen anderen Werken, monumentalen und schriftlichen, gegenüber richtig abzuschätzen. Es ist aber bei dem wirklich geringen Kunstwerth unserer Ara bestimmt zu leugnen, dafs der Künstler sein Werk mit Bewufstsein in allen den Einzelnheiten durchgebildet habe, auf welchen die Auffassung des Verfassers beruht. Jener entnahm offenbar den Stoff seiner Bilder aus der Sage, wie sie gangbar war unter dem Volke, in dessen Mitte er lebte, ohne dabei, wie die Historiker, nach den Quellen derselben zu fragen; und benutzte dabei andere Kunstwerke, wie deutlich aus der ersten und letzten Scene hervorgeht. Zwischen diesen, der Zeugung und der Errettung des Zwillingspaares, waren zwei Momente darzustellen, der, welcher es der mütterlichen Fürsorge raubte, und der, welcher ihm den Untergang bringen sollte. Ob nun im ersten die beiden Hirten (S. 42), „die von Amulius eingesetzten Wächter der Silvia sind, oder die Beauftragten des Amulius, deren einer der Silvia ihr und ihrer Kinder oder doch dieser Geschick verkündigte und von welchen ferner anzunehmen wäre, dafs sie unmittelbar nach dem dargestellten Akte Mutter und Kinder oder doch diese fortschleppen werden, oder eigens ausgesandte Kundschafter des Amulius, oder endlich Hirten, die von ungefähr an die Stelle kommen und nachher das Geschehene weiter verkündigen werden," das läfst sich aus der Darstellung selbst nicht entscheiden und kann uns gleichgültig sein, da diese uns klar vor Augen stellt, was nöthig war: die Angst der Mutter, die bei dem Anblick der Männer den Verlust ihrer Kinder unwiderruflich vor Augen sieht. Eben so wenig kann uns darauf ankommen, zu wissen, ob die Hirten der folgenden Scene dieselben sind wie in dem ersten Bilde; genug, dafs wir die Aussetzung und durch die Erscheinung des Gottes die nahende Hülfe deutlich erkennen. — Der künstlerischen Auffassung, nicht der Gestaltung der Sage gehören ferner die Verschiedenheiten der Darstellung des Tiber in den drei Bildern an. Die lang hingestreckte Figur der Rhea Silvia im ersten Streifen hiefs den Künstler von der gewöhnlichen Darstellungsweise der Flufsgötter abgehen, während in dem Folgenden die breitgelagerte mächtige Figur in der Composition den beiden Hirten ein passendes Gegengewicht bot. In dem dritten Bilde hatte die allgemein gangbare Sage den Flufs bestimmter charakterisirt, und so dürfen wir seine erhöhte Lage daraus herleiten, wozu wir noch besonders durch die ihm zur Seite auf der Höhe gelagerte Figur berechtigt werden, in deren Erklärung der Verfasser sich vergeblich abgemüht hat. Den Zeugnissen gemäfs, welche Faustulus von der Höhe des Aventin die Aussetzung beobachten lassen, glaubt der Verfasser diesen hier erkennen zu müssen, wodurch er bei der Erklärung der beiden Hirten des letzten Bildes in Verlegenheit geräth, unter denen er den Faustulus nur ungern vermifst. Ohne nun hier auf seine Beweisführung einzugehen, die aufser von einigen Unklarheiten auch von nicht genügenden Schlüssen nicht ganz frei ist (so S. 53 in Bezug auf die zwölf Kinder der Acca Laurentia; vgl. Gell. VI, 7, 8: ex duodecim filiis maribus unum morte amisit), genügt es darauf hinzuweisen, dafs ein unbefangener Blick nach der Analogie unzähliger Bildwerke in der liegenden Figur nur die Personifikation des Lokals, den Palatin, erkennen

kann (wie Urlichs annähernd die Nymphe des Ortes), bis zu dessen Füfsen nach allgemeiner Uebereinstimmung der Sagen der Tiber herangetreten war, ebenso wie in dem ersten Bilde das Lokal durch den Baum genauer bestimmt wird, sei er nun, worüber auch der Verfasser nichts Bestimmtes festzustellen vermag, eine Andeutung des lucus Martis oder die ficus Ruminalis.

Giunone Lucina.*)

(1848.)

Il cippo, che mi offre la materia di questo discorso, tra molti altri suoi simili non si distingue per un particolare pregio artistico, nè può vantarsi di una conservazione molto felice, ma merita l' attenzione dei dotti in riguardo alla rarità dei monumenti, che possono servire alla spiegazione della mitologia e del culto propriamente romano. Esso è esposto nell' ultimo compartimento della galleria Chiaramonti al Vaticano (Beschr. Rom's II, 2, p. 86), e porta sulla faccia anteriore l' iscrizione seguente:

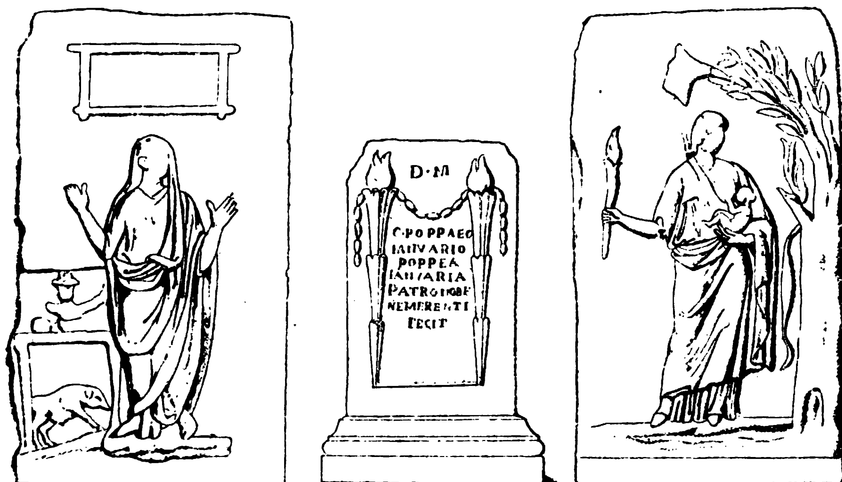
D. M.
C. POPPAEO
IANVARIO
POPPEA
IANVARIA
PATRONO BE
NEMERENTI
FECIT

Due faci alzate riunite insieme per mezzo di quelle infule di lana, che in molti altri monumenti a vari usi sacri vediamo deputate, racchiudono l' iscrizione. — Sul lato sinistro ci si offre una figura, la quale non è di sesso ambiguo, come parve ad alcuni, ma e per la forma del corpo, e per la maniera di vestito, cioè la toga romana, deve esser presa decisamente per un uomo. Il capo velato, le mani egualmente alzate e rivolte colla parte interna in fuori (posizione che ricorre specialmente sopra sarcofaghi cristiani), ci servono d' indizio che quest' uomo è rappresentato in atto di preghiera. Potremo perciò riferire pure a qualche uso sacro la mensa che sta accanto carica di oggetti disgraziatamente troppo rovinati per distinguerli bene, essendo che secondo l' espresso testimonio di Macrobio (Sat. III, 11) la tavola potea far le veci dell' ara. In conseguenza di ciò prenderemo quell' animale, che è posto sotto la tavola, per l' ostia pronta al sacrifizio. Che esso sia un porco, come si vede nel disegno, non un lupo, come altri hanno creduto, lo posso affermare secondo accurata ispezione del monumento stesso. Posso pure assicurare che la tavola sopra la testa dell' adoratore, destinata a ricevere qualche iscrizione, ne è rimasta sempre priva. — L' oggetto dell' adorazione senza dubbio è la divinità, che occupa la faccia opposta del cippo. Siffatta divinità è figurata in una donna in piedi vestita di doppio chitone, che porta sul braccio sinistro un bambino

*) Annali dell' Istituto XX, 1848, p. 430—437. Tav. d' agg. N.

nutrendolo, come pare, del suo seno, mentre nella destra tiene una face accesa. A fianco di lei vi è da osservare un albero probabilmente d' alloro, al quale una benda ed un sacchetto pendente da un ramoscello servono di ornamento.

Esposta così la rappresentanza, dobbiamo in primo luogo confessare, che la dea in discorso non entra nel cerchio delle divinità comuni sopra i monumenti dell' arte. La face ed il sacchetto, che, come vedremo, si riferisce alla caccia, ci ricordano Diana; ma a ravvisare questa dea di preferenza verginale, ci si oppone direttamente il bambino. Dovremo dunque cercare una figura mitologica, che sciolga questa contraddizione; e dovremo cercarla tra le divinità non ignote ai Romani, giacchè quegli che l' adora, è Romano. Nè manca una dea, che riunisca in se tutte le qualità desiderate, anzi ogni cosa conviene in ciò così bene, che quasi sono stato sor-



17. Cippus im Museo Chiaramonti. Nach Annali dell' Istituto 1848, tav. N.

preso di vedere, come sia stata proposta in guisa di conghiettura vaga una denominazione, che mi pare verissima ed adattatissima, cioè quella di *Giunone Lucina*.

Per provare questa mia asserzione avrò bisogno di precisare un poco più accuratamente, qual sia la vera natura di questa dea, ciò che non è tanto facile riguardo allo stato di abbandono, nel quale pur troppo si trova ancora la mitologia romana.

Lo scopo peraltro della nostra interpretazione monumentale c' impone brevità. Contenti perciò d' indicare i punti cardinali, lasceremo ad altri di esaminare la nostra opinione nel complesso del sistema per restringerla od ampliarla secondo il bisogno.

Giunone Lucina s' ebbe il culto più esteso e più popolare siccome deità dei parti, in maniera che noi chiamandola con questo cognome veniamo quasi ad escludere ogni altra attribuzione. Ed è perciò che, ancora pochi anni fa, uno dei nostri più rinomati mitologi, C. Schwenck (Mythologie

der Römer, p. 35), credette dover determinare la natura della dea partendo da questo punto. Ma nella mitologia il valore più comune non è sempre il più originario. Ora lo stesso Schwenck, dopo aver parlato della dea dei parti, continua così: »un uso particolare del nome di Lucina fecero i Romani in riguardo al mese, consecrando ciascun primo giorno del mese che chiamarono le calende, alla Giunone Lucina, siccome si diede il mezzo del mese, gli idi, a Giove Lucezio; e questo dovette la dea solamente al suo nome, imperocchè si trovò convenevole di consecrare il primo giorno del mese ad una deità significante col suo nome il lume, sebbene Giunone in natura non fosse propriamente tale«. Ho voluto citare queste parole, imperocchè esse racchiudono l' opinione comune sulla dea con tutto ciò che vi è dentro di fondato e di arbitrario. Di più esse sole già potranno far vedere, quanto sia sottile il legame, che deve rannodare le diverse qualità della divinità in discorso. Pare una cosa quasi accidentale quel rapporto della Lucina col mese, pare uno di quei giuochi di etimologia, quali, pur troppo è vero, presso i poeti e grammatici romani non sono rari. Ma noi non dobbiamo seguir il loro esempio; e con tutto il rispetto, che merita una etimologia ben fondata, faremo meglio di ricercare la natura di una divinità nella varietà dei suoi culti. Ed in questo riguardo gli scrittori antichi ci porgono larga materia per l' esame della Lucina.

Di prima importanza per questo nostro scopo sono i testimoni, che offrono Macrobio (Sat. I, 15) e Varrone (de l. l. III, 27; 59) sulla ricorrenza delle calende. La proclamazione delle none fatta in questo giorno è una invocazione della Giunone. Il pontefice minore, il re sacrificulo, la regina sacrorum immolano in questo giorno alla Giunone. Di più i Laurenti danno alla dea »ex caerimoniis« il cognome di calendaris. Ma particolarmente sono consacrate a Giunone, e precisamente a Giunone Lucina le »calende del Marzo«; per la ragione che in questo giorno era stato dedicato a Roma il suo tempio, come dice Festo (Paulo Diac: Martias calendas). Ma vi è ben da riflettere, che le calende del Marzo erano il principio dell' anno antico, erano il principio dell' anno lunare, come le calende il principio del mese lunare. Ed è per questa ragione, che Giano, quando il Gennaro fu dichiarato il primo mese dell' anno, prese il cognome di Giunonio. Considerata sotto questo aspetto, Giunone non è già propriamente divinità luminare, non è la luna stessa, ma è dea del mese, ed in quanto che col principio del mese ritorna la luce della luna, la dea è apportatrice della luce, Lucina, φωσφόρος, come traducono i Greci. Plutarco (quest. rom. 74) perciò dice consacrati i mesi a Giunone. Ad essa corrisponde benissimo il Giove Lucezio, al quale erano consecrati gli idus nella metà del mese, appunto come a lei le calende nel principio. Venne chiamata perciò anche essa Lucezia, come sappiamo da Martiano Capella (nupt. Merc. et Phil. II, 94). Se poi nelle credenze del popolo la Lucina alle volte fu presa per la luna stessa, non ce ne potremo maravigliare; l' affinità della natura dovette anzi invitare ad identificarle, benchè in origine avessero assai distinto valore. Ora posto questo principio, non sarà più bisogno di rifiutare quell' etimologia di Ovidio (Fast. II, 447), e di Plinio (N. H. 16, 44), secondo la quale il nome di Lucina sarebbe derivato da lucus. Ma non sarà neppure soddisfacente quell' altra, espressa nelle parole: quod producit in lucem partus. È piuttosto il rapporto naturale, che esiste fra

la dea dei mesi e quella dei parti, dal quale nasce l' identità del nome non meno che del culto; giacchè sono conosciutissime le influenze, che esercita il corso della luna, cioè il cambio regolare dei mesi, sopra tutta la natura e la vita del sesso femminile. È vero perciò, che Giunone Lucina »producit in lucem partus«, ma si deve aggiungere con Varrone (l. l. 69): exactis mensibus. Col cambiare della luna poi ha uno strettissimo rapporto la menstruazione; e così Giunone sta in relazione con Mena, la quale »menstruis fluoribus praeest«; (Augustin. de civ. Dei VII, 2); oppure diventa Fluvionia »quod eam sanguinis fluorem in conceptu retinere putabant«. (Paul. Diac. s. v. Fluoniam Iunonem.) Mi pare, che le leggi della natura quì parlano tanto chiaramente, e che da esse sole molti altri nomi e culti della Giunone, come p. e. della Februtis, si spiegano così facilmente, che quì, dove si tratta dell' idea fondamentale, non sarà bisogno di produrre ed esaminare tutti i dettagli. Aggiungo solamente, che anche il valore della dea lunare dei Greci come Eileithyia riceve nuova luce per le riflessioni finora esposte.

Tornando ora al nostro monumento, mi rincresce di non poter avvalorare la denominazione data alla dea rappresentatavi per mezzo di un testimonio autentico dei monumenti. Si trova pubblicata dal Doni (inscr. p. 21), e ripetuta dal Muratori (15, 3) una figura con face, bambino, e di più la falce della luna sulla fronte, che viene intitolata Giunone Lucina. Ma bisogna aggiungere che proviene dalle schede di Pirro Ligorio, e che l' iscrizione anche per altre ragioni si rende sospetta, così che resta incerto qual fede si deve attribuire alla figura scolpita. Ma anche senza questo aiuto siamo in istato di renderci ragione delle particolarità, che offre la scultura. La face in primo luogo si confà benissime colla natura della Lucina come dea feconda di lume. Potremo perciò considerare anche le faci che fiancheggiano l' iscrizione come allusive alla dea. Quanto poi a lei convenga il bambino neonato, non c' è bisogno di dire; per maggior conferma però voglio notare, che le medaglie imperiali con iscrizione IUNO LUCINA (Pedrusi, Cesari, T. VII, 20, 8; 27, 3) fanno vedere pure il bambino nel braccio della dea, la quale vi è rappresentata assisa sopra trono, tenendo inoltre nella destra un fiore, che trova la sua spiegazione in queste parole di Ovidio (Fast. III. 253):

> Ferte deae flores, gaudet florentibus herbis
> Haec dea; de tenero cingite flore caput.

L' albero secondo il costume della scultura, indica il bosco intero, che a Lucina era dedicato insieme col tempio sull' Esquilino (cf. Bullettino d. Inst. 1845, p. 65 seg.); ed alla santità del luogo allude forse anche la benda, che serve di fregio all' albero. Solamente per il sacchetto che pende da un ramoscello, non ho potuto trovare finora una spiegazione che mi soddisfi. Vediamo un simile arnese sopra un' ara del Museo Chiaramonti dedicata a Diana, la quale con due faci nelle mani sta sotto un albero. Ivi in questo sacchetto vedesi sospeso un lepre. Sarebbe dunque un attributo della dea cacciatrice, che per la comunione tra Diana e la Giunone Lucina potrebbe esser entrato in questa rappresentanza.

Che l' uomo, il quale occupa la faccia sinistra del cippo, sia figurato in atto di preghiera, già lo abbiamo accennato di sopra. Si potrebbe

perciò pensare al sacerdote, che invoca la dea nella ricorrenza delle calende; e credere che da esso fosse stato immolato in quest' occasione il porco, come dalla regina sacrorum secondo Macrobio fu immolata una porca. E non esiterei di accettare questa spiegazione, se nell' iscrizione Poppeo Ianuario si mostrasse investito di qualche carica sacerdotale. Mancando ora quest' indicazione, mi pare più ragionevole di ravvisare quì un rapporto piuttosto privato che fondato nel culto pubblico. Propongo di veder quì Poppeo Ianuario, patrono di Poppea Januaria, che implora dalla Giunone Lucina un parto felice per la sua cliente. Sotto questo aspetto anche il gesto delle mani guadagna un' importanza più elevata, essendo esso il medesimo, che ci è noto dalle rappresentanze della greca Ilizia, quando essa vuol mostrarsi favorevole ad un parto.

Maggior conferma riceve la mia spiegazione dal resto degli attributi. Dobbiamo a Tertulliano (de anima 39) la notizia di un costume dei Romani, che a maraviglia ci rende chiara la presenza della mensa. Giunone Lucina non solamente fu invocata nel momento del parto, ma durante tutta la settimana che seguiva le veniva apprestata una tavola (dum in partu Lucinae et Dianae eiulatur, dum per totam hebdomadam Iunoni mensa proponitur): costume che vediamo forse conservato anche oggi a Roma nei bacili composti graziosamente di fettucce di pasta, biscotti ec., che vengono regalati alle partorienti. Potremo perciò credere, che Poppeo Ianuario si sia reso benemerito per aver dedicata la mensa alla dea tutelare della sua cliente. — In tale occasione non avrà mancato un sacrifizio di lustrazione. Imperocchè di quanta importanza queste lustrazioni siano stato pel sesso femminile, ce lo mostra il culto di Giunone Februtis ossia Februata, e la festa consacrata a lei delle Lupercalia. È vero che in quell' occasione si faceva uso particolarmente della pelle caprina. Ma giustamente mi fece osservare il dottore Braun, che l' animale il più conveniente alle lustrazioni sia il porco; e potremo esitar tanto meno ad accettar quest' osservazione, in quanto che dal sopracitato passo di Macrobio sappiamo, non essere stato alieno a Giunone il sacrifizio di quest' animale nella ricorrenza delle calende, cioè del novilunio, che appunto secondo le ragioni fisiche sopra esposte, nell' antica religione dovea richiedere delle lustrazioni.

Per la spiegazione del monumento credo che sia detto abbastanza; e chiudo perciò esprimendo il voto, che queste brevi osservazioni diano motivo ad investigazioni più estese sulla religione di una divinità, che nel culto dei Romani non occupò l' infimo posto.

Annona.*)

(1849.)

Il ch. signor cav. O. Gerhard nella nuova serie della sua Gazzetta archeologica (1847, tav. IV) ha pubblicato due monumenti del Vaticano sotto la denominazione comune ad ambedue, Roma e Fortuna. Non v' è

*) Annali dell' Istituto XXI, 1849, S. 135—139.

dubbio, che nel primo, benchè frammentato, queste due divinità, ed esse sole, sieno rappresentate, assise sotto il portico di qualche tempio o edifizio pubblico. In quanto al secondo [Abb. 18], anche prima di averne esaminato tutte le particolarità, esiteremo di approvare questa denominazione, se vogliamo considerare la disposizione generale del monumento. È una piccola ara o vaso tondo, fregiato di tre figure in rilievo, che sono ripartite in tre compartimenti separati, cioè in mezzo Roma assisa ed armata, tenendo una Vittoria sulla mano, ai fianchi la supposta Fortuna, e Sicilia. Essendo dunque tripartita la composizione, non potrà prendere il nome da due parti sole. Il ch. autore prevede quest' obbiezione, ed è perciò che vuol assegnare alla terza parte un valore inferiore a quello delle altre due, adducendo che in essa vien rappresentato non una figura intera, ma il solo busto della Sicilia, distinta dalla triquetra. Ma in altri monumenti, per rappresentare la Sicilia, ha dovuto bastare la sola triquetra con testa umana in mezzo di essa, così che l' artista del nostro monumento, aggiungendo il busto, pare siasi disimpegnato ad esuberanza, se volea dare l' indi-



18. Sicilia, Roma, Annona. Ara im Vatican. Nach Archaeol. Zeitung 1847, Taf. 4, 2.

cazione, per così dire, araldica di questa isola. Vi è poi, che il campo occupato dal busto non è minore, ma appunto della medesima grandezza con quello fregiato della creduta Fortuna, con che la corrispondenza tra amendue viene indicata anche materialmente. In ogni caso bisogna domandare, qual nesso esiste tra le due rappresentanze del marmo; domanda, alla quale non vien data una chiara risposta nella prima pubblicazione, e non può darsi, prima che sia fissato il significato della terza figura. Essa è una donna con corona turrita in testa, che tiene nella sinistra il timone, nella destra alzata un rotolo. Accanto ad essa vedesi posto un oggetto, che il sig. cav. Gerhard vuol prendere per un tempietto rappresentato in miniatura. Osservando però accuratamente l' originale, non resta dubbio, che sia da adottare l' altra spiegazione da lui accennata, cioè che abbiamo a riconoscere un' arca che riposa sopra tre travi o piedi, e dalla quale dissopra sporgono le spighe di grano. Partendo da quest' attributo, la vera ed indubitabile spiegazione della figura ci viene fornita dalle medaglie romane. Quest' arca con spighe, che è il moggio di grano, si trova spessissime volte accanto ad una donna, che è munita di diversi altri attributi; porta cioè il cornucopia, spighe, oppure un' ancora, una figurina della

4*

Roma nelle mani, un modio sulla testa, ed al solito ha appresso di se la prua di un bastimento (cf. Pedrusi, Cesari, VI, 16, 2; 24, 2; VII, 6, 7). Questa donna, secondo le iscrizioni aggiunte, è l' Annona; e tale divinità dobbiamo riconoscere sul monumento vaticano. Lo dimostra in primo luogo il moggio; il timone corrisponde all' ancora ed al rostro delle medaglie, con che si accenna, che i frumenti per via di mare doveano esser trasportati a Roma. La corona murale trova un confronto nella figura della Roma sulla mano della Dea, e si mostra tanto più conveniente, in quantochè l' istituzione dell' Annona riguardò principalmente la città di Roma, per cui nelle iscrizioni si parla anche dell' Annona *Urbis*. E poichè essa richiese grande prudenza, esatti e distesi calcoli e conti, non potremo maravigliarci, se la Dea in segno di ciò mostra nella mano alzata il rotolo, la *ratio Annonae*.

Assicurato in tal modo il significato di questa figura, se ne scopre senza difficoltà anche il nesso, che ha col resto della rappresentanza. La fertilità dell' antica Sicilia era tanto rinomata, che pure il sig. cav. Gerhard, senza poter addurre una prova per la sua opinione, credette quì raffigurata questa isola per tale ragione. Ora per l' intervento dell' Annona questo rapporto diventa certo e sicuro; e riassumendo ciò che abbiamo detto, possiamo dare la spiegazione del nostro marmo con queste poche parole: Roma sostenuta dalla fertilità di Sicilia per mezzo dell' istituzione dell' Annona.

Prendo quest' occasione per diriggere l' attenzione de' dotti sopra un altro monumento, che pure nella relazione all' Annona trova la sua spiegazione. È esso il cippo di un Ti. Claudius Carpus nel museo Chiaramonti (Beschr. Roms II, 2, 76), che oltre l' iscrizione ha due bassorilievi scolpiti sui fianchi. L' uno di essi rappresenta un uomo togato in piedi sopra un bastimento, sulla poppa del quale vediamo figurata, come insegna, una maschera di Tritone. Accanto all' uomo poi è posto quello stesso moggio osservato da noi nelle rappresentanze dell' Annona, sormontato da un pilastro o colonna, che non ben si distingue a che uso possa aver servito. Dall' altra parte del cippo havvi una donna vestita di doppia tunica, ma danneggiata in modo, che degli attributi di essa ci manca quasi ogni traccia. Possiamo nondimeno proporre una precisa spiegazione di ambedue le figure, appoggiandoci sull' iscrizione che occupa la fronte del cippo e che, non sapendo se sia inedita, quì voglio dare per intera:

CARPVS . AVG. LIB
PALLANTIANVS
ADIVTOR . CLAVDI
ATHENODORI . PRAEF
ANNONAE . FECIT . SIBI
ET . CLAVDIAE . CALE
COIVGI . PIISSIMAE . ET
TI . CLAVDIO . QVIR
ANTONINO . FILIO . ET
TI . CLAVDIO . ROMANO
VERNAE . ET . LIBERTIS
LIBERTAB. POSTERISQVE
EOR.

Ricordando ora ciò che abbiamo detto sul monumento vaticano, non può restar dubbio, che il bastimento ed il moggio, gli attributi dell' Annona, sono dati all' uomo togato in riguardo al suo uffizio di *Adiutor praefecti Annonae;* ed è perciò che potremo riferir anche l' altra figura all' Annona, sebbene dalle finquì citate rappresentanze notabilmente differisca. Esaminando però le medaglie del primo secolo degli imperatori, si rileverà che anche in esse la personificazione di questa Dea mostra di esser ideata sotto un punto di vista ben diverso da quello dell' epoca seguente, alla quale quest' altre appartenevano. Annona nel senso più originario è il prodotto annuo dell' agricoltura; è, secondo l' espressione mitologica, la somma dei doni di Cerere, cosicchè potremmo chiamar questa la madre dell' Annona. Ed in corrispondenza con quest' idea sulle medaglie del primo secolo vediamo figurate ambedue le divinità, quella che dà la ricchezza dei frumenti, Cerere colla falce, e la personificazione di quell' abbondanza stessa, Annona munita di un attributo molto generico, il cornucopia (cf. Pedrusi VI, 7, 4). Era forse questa poca individualità, che altre volte permise di sopprimere affatto questa seconda figura e d' intitolare col nome di Annona una rappresentanza della sola Cerere, mentre il commercio frumentario vi apparisce indicato per mezzo di una prua di nave (ib. 10, 7). Credo dunque di non andar lontano dal vero, se nella donna del cippo vaticano ravviso una tale Cerere-Annona distinta dagli attributi delle spighe e della falce, avvertendo che gli indizj che offre il marmo, pajono invitarci a supplire in tal modo le parti mancanti. Nè sarà superfluo di aggiungere, che l' età del cippo concorda coll' età delle medaglie citate per provar questo supplemento. Giacchè Carpus che lo dedicò, nell' iscrizione si chiama *Aug. Lib. Pallantianus.* Ora sapendo, che Pallas era uno dei famosi liberti di Claudio, sembrerà molto probabile, che Carpus originariamente appartenesse alla famiglia di lui e fosse dal medesimo donato a quest' imperatore. E che l' Augusto, dal quale fu manumesso, era infatti Claudio, lo vediamo dal nome del suo figlio, Ti. Claudius Antoninus, il quale, non già liberto, ma libero di nascita, è distinto inoltre dal nome della tribù Quirina. Il cippo dunque sarà stato posto nella seconda metà del primo secolo, mentre l' altro monumento del Vaticano, nel quale abbiamo riconosciuto l' Annona, secondo il confronto delle medaglie non può esser anteriore al secondo secolo.

Sarkophag eines Finanzbeamten.*)

(1881.)

Im Bullettino della commissione archeol. comunale di Roma V, 1877, ist auf Taf. 18 ein römischer Sarkophag von ziemlich später Arbeit abgebildet, der in der Vigna Aquari vor Porta latina gefunden von dem Besitzer des Grundstückes S. 150 ff. besprochen worden ist. Einige weitere Beiträge zu seiner Erklärung sind von Lumbroso, Henzen und Helbig im Bull.

*) Aus den „Exegetischen Beiträgen" Nr. 5. Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Klasse 1881, II, S. 119—124.

d. Inst. 1878, p. 66—67 gegeben worden. Doch hat in ihnen der Zusammenhang des Ganzen keine Berücksichtigung gefunden, während der Hauptwerth des Monuments gerade auf der durchaus römischen Auffassung und Entwickelung des Ideengehaltes beruht.

In der Mitte finden wir vor einem Vorhange, welcher sich über den gesammten Hintergrund der Scene ausbreitet, eine aus römischen Hochzeitsdarstellungen bekannte Gruppe. Ein Mann und eine Frau, beide mit Portraitköpfen, reichen einander über einem candelaberartigen Weihrauchaltar die Hände, während Iuno durch Auflegen der Hände auf ihre Schultern ihren Ehebund schliesst. Ein weiterer Begleiter folgt nur hinter dem Manne. Der sogenannte latus clavus, der seine sichere Erklärung immer noch nicht gefunden, bezeichnet beide als vornehm durch Geburt oder Stellung; und ein Bündel Schriftrollen zu Füssen des Ehemannes deutet ausserdem wohl noch auf amtliche Würden.

Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe sind je zwei weibliche Gestalten vertheilt. Von denen auf der Seite des Mannes ist die an der rechten Ecke des Sarkophages durch eine Kopfbedeckung ausgezeichnet, in welcher Henzen und Helbig richtig die Haut eines Elephantenkopfes mit Rüssel und Stosszahn erkannten: ein Attribut, durch welches sei es Afrika im Allgemeinen, sei es Aegypten oder noch specieller Alexandrien charakterisirt zu werden pflegt. Für den vorliegenden Fall wird sich die Benennung Aegypten am meisten empfehlen; denn die Figur hält ein Aehrenbüschel in der gesenkten Rechten über einen am Boden stehenden ebenfalls mit Aehren bedeckten Getreidescheffel. (Ein Füllhorn in der Linken, von dem der Text spricht, ist in der Abbildung nicht zu erkennen.) Es ist also das durch seinen Getreidereichthum bekannte Land, welches besonders in der Kaiserzeit die Weltstadt Rom mit seinen Vorräthen versorgte. Echt römisch haben die Römer für den Begriff der zum Heile der Stadt allerdings höchst wichtigen Getreideversorgung eine eigene Göttin geschaffen, die Annona, welche sie, je nachdem die eine oder die andere Seite dieses ihres begrifflichen Wesens schärfer betont werden sollte, mit verschiedenen Attributen ausstatteten; vgl. meine Bemerkungen in den Ann. d. Inst. 1849, p. 135 sqq.*) Diese Göttin also, wie schon Henzen und Helbig bemerkten, haben wir in der zweiten Gestalt zwischen der Mittelgruppe und Aegypten zu erkennen. Sie trägt hier Stirnkrone und Schleier über dem Hinterhaupte, in der Linken das Füllhorn und stützt den rechten Arm auf das Steuerruder. Ihrer Bildung ist demnach der Typus der Fortuna zu Grunde gelegt, und wir werden daher auch das Steuerruder in dem allgemeinen Sinne der Lenkung des glückhaften Schiffes zu fassen haben, wofür sich später noch eine weitere Bestätigung ergeben wird. Als Annona aber wird sie differenzirt oder specificirt durch reiche Früchte, die sie gleich einer Hore im Schurz trägt, und durch den Getreidescheffel mit Aehren, der neben ihr wie neben der Figur von Aegypten steht. Sie ist also die Göttin, welche den reichen Getreidesegen, den Aegypten hervorbringt, zu bewahren und weiter zu vertheilen hat: nach welcher Richtung hin, das soll vielleicht durch den nach der Mitte gerichteten Blick angedeutet werden.

Der Gestalt von Aegypten entspricht am entgegengesetzten linken

---

*) [Oben S. 50—53.]



19. Sarkophag eines Finanzbeamten. Rom. Vor Porta latina gefunden. Nach Bullet. comunale di Roma 1877, Taf. 18.

Ende des Reliefs eine weibliche Figur, die auf der halberhobenen Rechten einen Leuchtthurm trägt und ausserdem durch ein neben ihr am Boden sichtbares Schiffsvordertheil charakterisirt ist. Sie wendet ihren Blick nach der Mitte gegen eine zweite durch eine Mauerkrone ausgezeichnete weibliche Gestalt, welche im linken Arme ein gewöhnliches Ruder (nicht Steuerruder) trägt, in der erhobenen Rechten aber der ersten ein Täfelchen entgegenhält. Gegen die Deutung Aquari's, dass in dieser durch den Leuchtthurm die Insel Pharos bei Alexandrien bezeichnet, in der andern aber Alexandrien selbst dargestellt sei, welches für den Mann in der Mittelgruppe eine Patronatstafel emporhalte, erhebt Lumbroso mit Recht Einspruch. Seine eigene Ansicht aber deutet er in etwas dunkeler Weise an. Er erinnert an eine Erzählung bei Seneca (ep. 77), nach welcher Avisoschiffe (naves tabellariae) der alexandrinischen Getreideflotte voraneilend deren bevor-

stehende Ankunft im Hafen von Puteoli anmeldeten, und meint, dass ein analoges Sachverhältniss von einem Künstler kaum in anderer Weise als in der Gruppe des vorliegenden Sarkophages habe dargestellt werden können. Mir scheint hier eine Ahnung des Richtigen vorzuliegen, die sich aber, natürlich mit mancherlei Modificationen, zu bestimmter Klarheit entwickeln lässt. Wenn uns an dem einen Ende der Composition die Personification des producirenden Landes Aegypten entgegentritt, so werden wir in der entsprechenden Figur am andern Ende am liebsten den exportirenden Hafen dieses Landes erkennen. Diesen bezeichnet zuerst im Allgemeinen das Schiff, dann aber noch bestimmter der Leuchtthurm; nur werden wir die Gestalt nicht für die Personification der kleinen Insel Pharos mit dem Thurme, sondern für die gesammte Hafenstadt Alexandria zu erklären haben, welche den Getreideverkehr mit Italien vermittelte. Sie ist in dem Relief in bestimmte Beziehung zu der Figur mit dem Täfelchen gesetzt; und wären wir genöthigt, uns an die Stelle des Seneca zu halten, so liesse sich allenfalls in ihr die Personification der Stadt Puteoli erkennen. Weit näher liegt jedoch wegen der directeren Beziehung zur Stadt Rom der Gedanke an Ostia, durch den auch die besonderen Attribute der Gestalt eine passende Erklärung finden. Das Ruder in ihrer Linken ist nicht ein Steuerruder wie das der Fortuna-Annona, sondern von anderer Gestalt und darf daher wohl auf die Flussschiffahrt auf dem Tiber bezogen werden, durch welche Rom die Getreidevorräthe von Ostia zugeführt erhielt. Das Täfelchen aber ist eine Rechentafel, die in gleicher Weise wie eine Schriftrolle in einer andern Darstellung der Annona (Arch. Zeit. 1847, T. 4; vgl. Ann. d. Inst. 1849, p. 137)*) uns auf die ratio Annonae hinweist. Ostia war, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, die Getreidebörse von Rom und zu diesem Zwecke mit verschiedenartigen Instituten, wie z. B. einer Staatsbank für den Getreidehandel: mensa nummularia fisci frumentarii Ostiensis ausgestattet (vgl. den Aufsatz von Henzen im Bull. dell' Ist. 1875, p. 3). Hieraus erklärt sich das Wechselverhältniss zwischen Ostia und Alexandria auch in dem Relief auf das Einfachste.

Ehe wir jetzt das Ganze ins Auge fassen, mag zunächst darauf hingewiesen werden, wie der Ideenkreis, um den es sich hier handelt, die römische Kunst vielfach und nach verschiedenen Seiten beschäftigt hat. Ich will hier nicht von den zahlreichen Münztypen der Annona handeln, auf die ich in dem erwähnten Artikel der Annali bereits hingewiesen habe; auch die Gestalt der Göttin auf Altären und Grabsteinen, sei es allein, sei es in Beziehung zu einem Magistrat der Annona will ich nur kurz citiren: Gruter 81, 10; bei Aquari p. 153; Annali l. l. [oben S. 52]. Aber in dem vaticanischen Monument, auf welches sich meine Besprechung bezog, lässt sich der Zusammenhang der auf drei getrennte Felder vertheilten Gestalten in kürzester Weise in einem einzigen Satze formuliren: 1) Roma von 2) Sicilia als seiner Kornkammer durch 3) die Vermittelung der Annona mit Getreide versorgt. Bei zwei als Seitenstücken gearbeiteten Statuen des Nil und des Tiber auf dem Platze des Capitols in Rom ruht in den Armen des ersten das segenspendende Füllhorn, während der Tiber, „als werde ihm ein ihm gebührender Tribut geboten, das Füllhorn entgegennimmt, gleichsam um

*) [Siehe oben Abb. 18 und S. 52.]

anzudeuten, dass die Reichthümer, welche der Nil über das Meer hersendet, von ihm angezogen und, wenn auch gegen den Strom, auf schwer beladenen Fahrzeugen der ewigen Stadt zugeführt werden": E. Braun, Mus. und Ruinen Roms S. 129; vgl. Clarac 748, 1810 und 749, 1819. Noch deutlicher ist dieser Gedanke entwickelt in den Reliefs der beiden berühmten Statuen derselben Flussgötter in Rom und Paris. An der Basis des Nils (Mus. PCl. 1, 37 = Clarac 748, 1811) ist der Lauf des Flusses nach seiner Natur und seiner Fruchtbarkeit charakterisirt; an der des Tiber (Clarac 176, 274; vgl. 338, 1818) wird uns neben einigen Hinweisungen auf die Aeneassage und die Viehzucht in der römischen Campagna in besonderer Ausführlichkeit der durch die Schiffahrt auf dem Flusse vermittelte Handel vor Augen geführt.

Die Darstellung des Sarkophages Aquari unterscheidet sich von diesen Bildwerken nicht durch die Grundidee, sondern durch ihre Entwickelung. Aegypten spendet durch seine Fruchtbarkeit den Segen; Annona, die Göttin, ist es, die diesen Segen zum Heile der Menschheit bewahrt und verwaltet. Aber für Rom erhält er seine Bedeutung erst dadurch, dass Alexandria ihn sendet und Ostia ihn in Empfang nimmt, um Rom nach seinem Bedarfe damit zu versorgen. Aeusserlich unabhängig von den vier Gestalten findet sich in der Mitte eine römische Familienscene: die hochzeitliche Vereinigung eines Ehepaares, dessen letzte Ruhestätte der Sarkophag selbst bildet. Damit ist die Beziehung auf das Familienleben der Verstorbenen gegeben. Nach aussen aber tritt die Bedeutung nicht der Familie, sondern des Familienhauptes in seiner staatlichen Stellung durch die weitere Umgebung hervor, welche besagt, dass wir es mit einem höheren Beamten der Annona zu thun haben. So schliesst sich also Alles einheitlich zusammen, aber nicht zu einer lebendigen poetischen Handlung, sondern es werden einzelne concrete, thatsächliche Verhältnisse begrifflich und verstandesmässig zusammengeordnet, so recht nach römischer Art: das Ganze ist nicht ein griechisches Epithalamion, sondern das Hochzeitsgedicht eines römischen Verwaltungsbeamten aus dem Finanzministerium.

Ueber zwei Triptolemosdarstellungen.*)

(1875.)

Indem ich es unternehme, für zwei auf Triptolemos bezügliche Kunstdarstellungen neue, von den bisherigen abweichende Deutungen aufzustellen und zu begründen, bekenne ich, dass es mir dabei fast noch mehr auf die Methode der Interpretation, als auf die Deutungen selbst ankommt. Es ist in neuerer Zeit mehrfach von einem Gegensatze philologischer und archäologischer Methode der Interpretation die Rede, wobei man der ersteren den Vorzug strengerer Wissenschaftlichkeit zu vindiciren nicht ansteht. Am leichtesten lässt sich der eigentliche Streitpunkt vielleicht durch folgende Bemerkung O. Jahn's (Arch. Zeit. 1867, S. 120) deutlich machen: „Ein un-

*) Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, philol.-philos.-hist. Klasse, 1875, I, S. 17—27.

umstösslicher Grundsatz der archäologischen Hermeneutik scheint es mir zu sein, dass der Wunsch, die schwierige Vorstellung eines Kunstwerks aufzuklären, nicht dazu berechtige, eine Veränderung der Sage anzunehmen, welche der constanten mythischen Tradition in wesentlichen Punkten widerspricht.“ Auf Grund dieses Satzes glaubte Jahn eine der schlagendsten Deutungen, die Kekulé einem lange Zeit unerklärt gebliebenen unteritalischen Vasenbilde gegeben hatte, so lange abzuweisen sich berechtigt, bis ihm eine Schwierigkeit nicht in der Hauptsache, sondern in einem Nebenpunkte durch ein Citat — aus Valerius Flaccus gelöst schien. Als ob das keineswegs flüchtig und nachlässig gemalte, mit Inschriften versehene, um einige Jahrhunderte ältere Bild nicht dieselbe oder gar eine höhere Autorität für sich in Anspruch nehmen dürfte, als der römische Dichter! Wie verhält sich zu diesem Satze die sogenannte „archäologische“ Methode? Man verlangt vom Philologen bei der Erklärung eines Schriftstellers, dass er vor allem die Sprache grammatisch und lexikalisch gründlich kenne. Ganz eben so müssen wir vom Archäologen bei der Erklärung eines Monumentes verlangen, dass er vor allem mit der Sprache der Kunst, ihren Formen und syntactischen Verbindungen, mit ihren festen Typen und ihrer Verknüpfung zu künstlerischen Motiven gründlich vertraut sei und nach diesen Motiven das Monument zunächst aus sich selbst zu erklären suche. Erst auf dieser Grundlage wird er mit Erfolg von den schriftlichen Quellen unserer Erkenntniss Gebrauch zu machen verstehen. Dass diese Quellen mit philologischer Kritik und Methode zu benutzen sind, ist selbstverständlich, und es ist daher richtig, dass die Archäologie der Hülfe der Philologie, oder sagen wir: dass der Archäologe einer philologischen Grundlage seiner Studien nicht entbehren kann. Aber mit allen philologischen Kenntnissen ist der Philologe noch kein Archäologe, und um es zu werden, genügt noch keineswegs etwas angeborene künstlerische Befähigung. Ohne speciell archäologische Schulung wird er sogar häufig Gefahr laufen, durch das philologische Wissen seinen Blick zu trüben, das Auge vor dem Augenschein zu verschliessen.

Die beiden Triptolemosmonumente mögen den Beweis für diese Sätze liefern. In dem ersten, der bekannten Silberschale aus Aquileia im Wiener Cabinet (Arneth, Gold- und Silbermonumente S. 61; Müller zu den Mon. d. Inst. III, 4; Conze, Uebungsblätter I, 6, 2)*) wurde man durch den Schlangenwagen und die deutlich charakterisirte Demeter sofort auf die Triptolemossage geführt, wenn auch in der Figur des Triptolemos selbst unzweifelhaft das Bild eines Römers erkannt wurde, sei es des Germanicus oder des Agrippa, der hier offenbar wegen irgend welcher besonderen Verdienste als neuer Triptolemos gefeiert werden sollte. Ausserdem waren Zeus oben und die Erdgöttin im unteren Abschnitte leicht erkennbar. Wie aber nun weiter? In der „constanten mythischen Tradition“ spielt neben den beiden Hauptfiguren Persephone die hervorragendste Rolle. Sie also glaubte man vor allem suchen zu müssen, und man meinte sie auch in der hinter Triptolemos auf der Höhe sitzenden weiblichen Gestalt zu finden, der als Genossin Hekate oder auch eine der Horen beigesellt sei. Für die beiden mit den

*) [Abbildung 20 nach R. von Schneider, Album der Antikensammlung des A. H. Kaiserhauses, Taf. 45.]

Schlangen beschäftigten Mädchen fand man in der Tradition die Töchter des Keleos, oder man dachte auch hier an Hekate und etwa eine Priesterin. Ein halbnacktes, fast genrehaft nachlässig dasitzendes Mädchen soll Persephone sein? und die ihr untergeordnete Hekate, ohne eines ihrer sonst charakteristischen Kennzeichen, soll sich in höchster Vertraulichkeit auf ihre Schulter lehnen? Hier muss die Archäologie in bestimmtester Weise Einspruch erheben und ihrerseits eben so bestimmt die Behauptung auf-



20. Silberschale von Aquileia. Wien. Nach R. von Schneider, Album Taf. 45.

stellen: nach ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung stehen die vier Mädchengestalten auf einer und derselben Linie, sie sind unter einander gleichberechtigt, aber gegenüber den beiden Hauptpersonen nur Wesen zweiten Ranges.

Um zu einer positiven Deutung zu gelangen, wird es nöthig sein, einen anderen Punkt der archäologischen Methode zu betonen. Der Philologe, der einen Schriftsteller behandelt, fragt natürlich, ob er es mit einem Dichter oder mit einem Prosaiker, mit einem Epiker, Lyriker oder Drama-

tiker, ob er es mit einem Griechen oder einem Römer zu thun hat. Durchaus analoge Fragen hat sich auch der Archäologe gegenüber den Monumenten vorzulegen. Für die Triptolemosdenkmäler sind sie zum grossen Theil schon beantwortet. Die Erörterungen Strube's über den Bilderkreis von Eleusis haben bestimmt den Gegensatz zwischen den Vasendarstellungen strengeren und freieren Styls hervorgehoben. In den ersteren finden wir die Anschauungen der epischen oder specieller der Hymnenpoesie wieder. Ausser Triptolemos, Demeter, Persephone und Hekate treten in ausführlicheren Darstellungen die Glieder der Familie des Keleos in grösserer oder geringerer Zahl auf. Diese Familie verschwindet in den jüngeren Darstellungen durchaus und an ihre Stelle treten göttliche Wesen, die zu den Hauptfiguren in allgemeineren, mehr symbolischen Beziehungen stehen, wie Aphrodite, Horen, Satyrn. Reiht sich nun die Schale von Aquileia einer dieser beiden Gattungen an? Sie bietet offenbar etwas von ihnen verschiedenes Drittes. Triptolemos ist ein Römer, er opfert als Römer; denn die ihm dienenden Kinder sind der mythologisirenden Tendenz entsprechend leicht umgebildete Camilli und Camillae. Er opfert der Demeter, welche nicht, wie in allen griechischen Darstellungen handelnd, den Triptolemos mit der Verbreitung des Ackerbaues beauftragend auftritt, sondern unactiv dasitzt, um sich das Opfer darbringen zu lassen. Der in halber Figur wie aus den Wolken hervorblickende Zeus aber ist nicht einmal mit dem Zeus auf gleiche Linie zu stellen, welcher auf der Poniatowski'schen Vase oben oder im Hintergrunde in ganzer Gestalt gelagert ist. Wende man nicht Raummangel ein: ein geschickter Künstler hätte auch auf der runden Schale Raum für die ganze Gestalt finden können, sofern er nur gewollt hätte. In halber Gestalt, mit dem sein Haupt verhüllenden Schleier ist er trotz Scepter, Blitz und Adler weit mehr der römische Caelus, der begriffliche Gott des Himmels, als der griechische Zeus, gerade ebenso wie sein Gegenbild im unteren Abschnitt nicht die alte mythologische Gaea, sondern die römische Tellus, die Repräsentantin des materiellen Elementes ist. In diesen Kreis passen als weitere Umgebung wahrlich nicht Persephone, Hekate und die Töchter des Keleos, wohl aber vier andere begriffliche Wesen, nämlich die vier Jahreszeiten. Die mit der Fütterung der Schlangen beschäftigte vordere in halber Bekleidung ist der Herbst; die etwas zurückgerückte, ganz bekleidet und mit Schilf bekränzt, ist der Winter. Mit der ersten, d. h. mit der Saatzeit beginnt der Kreislauf des Ackerbaujahres; wenn er halb vollendet, begegnen wir, auf der entgegengesetzten Seite des Reliefs, dem mit Blumen bekränzten Frühling in leichtem Gewande und mädchenhaft jugendlicher Bildung, zuletzt endlich dem wieder nur halb bekleideten und mit Aehren bekränzten Sommer, der sich nach der Mitte zurückwendet: er soll den Kreislauf abschliessen und erfüllen, was der Herbst verheissen.

So ist von dem Mythus selbst fast nur eine oberflächliche Erinnerung übrig geblieben; römischer Auffassung entsprechend ist er in verstandesmässige Begriffe aufgelöst und bildet gewissermassen nur den Rahmen, in den sich diese Begriffe übersichtlich einordnen lassen: ein vornehmer Römer, wir möchten am liebsten annehmen, einer der sich um das für die römische Verwaltung so wichtige Gebiet der Annona wesentliche Verdienste erworben haben mochte, opfert der Ceres; unter der Gunst des Himmels gedeihen die



21. Triptolemos-Sarkophag in Wilton House. Nach Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie Taf. 16, 3.

Früchte der Erde im Wechsel der Jahreszeiten, und er, der begünstigte, erscheint daher wie ein zweiter Triptolemos, ein Segenspender und Wohlthäter der Menschheit. —

Nicht ganz so einfach ist die Deutung des zweiten Monumentes, des bekannten Sarkophages von Wiltonhouse (Gerhard, ant. Bildw. T. 310; Müller, D. a. K. II, 10, 117), für den man in neuester Zeit vom philologischen Standpunkte aus eine Erklärung in der Poesie der Orphiker gesucht hat (Förster, Raub der Persephone S. 264). Die Gruppe links, das ansprengende Zweigespann, wird auf die Anodos der Kora bezogen, die in Attika stattfinde; denn das Attribut der unter den Rossen gelagerten Frauengestalt, ein Kranz von Trauben im Haar, weise auf ein Weinland. Aber wenn auch Wein in Attika gedeiht, wer erwartet Attika gerade als Weinland charakterisirt zu sehen? Ein Kranz von Oliven würde jedenfalls verständlicher gewesen sein. Doch das ist Nebensache. Wichtiger ist das Zweigespann. Schon am Hofe der Olympier herrschten bestimmte Gesetze der Etikette. Zum Urtheil des Paris fahren Athene und Aphrodite von zwei Schlangen und zwei Eroten gezogen, Hera dagegen, die Königin, selbst bei diesem Anlass auf glänzendem Viergespann (Conze, Heroen- und Göttergestalten T. 102). Und Kora, die Königin der Schatten, sollte bei ihrer solennen jährlichen Auffahrt sich nur eines Zweispänners bedienen? Die ganze Gruppe findet sich bekanntlich so gut wie unverändert auf Endymionsarkophagen zur Darstellung der von ihrem Geliebten wegeilenden Selene, für welche das Zweigespann eben so typisch ist, wie für Helios das Viergespann. Mögen da und dort verwandte, aber doch meistens nur fast, nicht wirklich gleiche Motive von antiken Künstlern in verschiedener Bedeutung verwendet worden sein, so ist es doch Willkür, so lange nicht die zwingendste Nothwendigkeit vorliegt, einer so bekannten, nach keiner Seite modificirten Gruppe einen ganz neuen Sinn unterlegen zu wollen. Nicht minder willkürlich ist es ferner, mit ihr die Gruppe der vier Figuren auf der

rechten Seite des Reliefs verbinden zu wollen, die doch von ihr durch die ganze centrale Gruppe getrennt sind. Wie ist es möglich, dass sie zum Empfange der Kora bereit stehen sollen? Freilich soll es dann wieder ebenso gut möglich sein, dass sie als Theilnehmerinnen an der mittleren Scene, der auf die Wiedervereinigung von Mutter und Tochter folgenden Aussendung des Triptolemos, zu denken seien. Ich meine, nicht bloss die archäologische, sondern auch die philologische Methode werden gegen ein solches Schwanken Einspruch erheben müssen. Ich überlasse es zunächst jedem, ob er die Deutung der ersten, durch ein Scepter charakterisirten Göttin dieser Gruppe als Aphrodite anerkennen will, für die nicht einmal ein genügendes orphisches Zeugniss beigebracht wird; wobei noch zu überlegen bleibt, wodurch denn die nahe Beziehung dieser Göttin zu dem neben ihr stehenden Hermes motivirt sein soll, der doch bei der angenommenen Gesammtdeutung nothwendig seine Stelle als einer der nächsten Begleiter der Kora bei der Anodos haben müsste. Ich wende mich vielmehr nach der Mitte zu der weiblichen Gestalt, welche der Demeter die Hand reicht und mit voller Bestimmtheit als Persephone in Anspruch genommen wird. Also zuerst ist Persephone die Göttin auf dem Wagen mit wallendem Schleier, dann wieder diese Gestalt, die doch durch ihr ländliches Kopftuch von der Würde einer oberen Göttin weit absteht. Und sie, die nach dem Motiv ihrer Stellung sich im nächsten Moment von Demeter abwenden muss, um Triptolemos zu folgen, soll die Aehren in ihrer Linken halten als Unterpfänder ihres Verweilens auf Erden? Die beiden neben ihr mehr im Hintergrunde sichtbaren Gestalten verdanken ihre Benennung als Baubo und Dysaules offenbar nur der orphischen Hypothese: in ihrer Erscheinung liegt nichts, was zu dieser Benennung berechtigt; weder geben sie sich durch ihre Gruppirung als die Eltern des Triptolemos zu erkennen, noch tritt das so charakteristische Wesen der Baubo in irgend welchem Zuge hervor; ja die Aehren, die sie in der Hand hält in dem Moment, wo Triptolemos auszieht, die Aussaat zu bestellen, stehen mit ihrer Rolle im Mythus geradezu im Widerspruch.

Wie bei der Schale von Aquileia werden wir auch hier auf eine Anknüpfung an die Darstellungen des Triptolemos in der Vasenmalerei verzichten müssen. Auch hier wird uns nur die Berücksichtigung römischer Ideen eine Erklärung ermöglichen. Gleich in der Mitte finden wir hinter Ceres und an sie gelehnt den Bacchus. Wir bedürfen nicht der orphischen Gelehrsamkeit, die den Iakchos zum Sohn der Demeter und Begleiter auf ihren Irrwegen macht. Ceres und Bacchus sind den Römern die Repräsentanten von Speise und Trank. Mit diesen ihren Gaben segnen sie die Erde als die Beschützer des Getreide- und des Weinbaues. Doch erscheint Ceres als die ältere und bedeutendere; sie ist also hier Hauptperson, Bacchus nur ihr Begleiter. Der Vermittler ihres Segens ist Triptolemos. In dem Augenblicke, wo er das Saatkorn der Erde vertraut, hat auch Proserpina die Mutter bereits verlassen: durch das Scepter in ihrer Würde als Königin bezeichnet steht sie bereits vor dem Wagen des Triptolemos, nur wie zu einem letzten Scheidegruss sich umwendend. Hermes neben ihr legt die Hand auf ihre Schulter in ähnlichem Sinne, wie er in den bekannten Orpheusreliefs die Rechte der Eurydike sanft erfasst; er ist hier bei der Rückkehr der Proserpina zur Unterwelt als Schattenführer ganz an seiner Stelle. Wer aber sind die in der Composition noch übrig bleibenden

Frauen? Wo wir es mit einer Mehrzahl unter einander verwandter Figuren zu thun haben, gelangen wir nicht selten zu richtigem Verständniss durch einfaches Zählen. Es sind vier, je zwei in zwei Gruppen vertheilt; und wir denken daher ganz natürlich sofort an die vier Jahreszeiten auf der Schale von Aquileia, wenn wir auch bald bemerken, dass in den einzelnen Gestalten nicht eine so feine Charakteristik nach Körperformen, Kleidung und Attributen wie dort durchgeführt ist. Es genügt zunächst, dass in dieser späteren und derberen Arbeit sie insgesammt als Vertreterinnen der Jahreszeiten und des Jahressegens bezeichnet sind, wie ja auch in der Composition des Deckels dieses Sarkophages einer jeden ein volles, mit Früchten beladenes Füllhorn gegeben ist. Doch ist die Anordnung keineswegs ohne feineren Sinn. Die Hore des Herbstes reicht der Ceres die Rechte, nicht eben nach heutiger Sitte einfach zum Abschied, sondern um das Versprechen zu bekräftigen, dass es sich um eine Trennung nicht für immer, sondern auf Wiederkehr handelt. Ihr zu folgen steht die weniger leicht bekleidete Hore des Winters bereit. Unter den beiden anderen, die an das Ende der Composition versetzt sind, ist wenigstens die eine durch die Sichel bestimmt als Hore des Sommers bezeichnet. Sie bildet den Schluss: die räumlichen Bedingungen der Composition sind verändert; aber der Gedanke der Gruppirung ist durchaus der gleiche, wie in der Schale von Aquileia. — Für den angeblichen Dysaules weiss ich allerdings keinen Namen. Sein aller Idealität baares Aussehen stellt ihn auf gleiche Linie mit den auf Sarkophagreliefs häufigen Nebenfiguren, die kaum einem höheren Zwecke als der Raumfüllung dienen. So mag auch hier der Künstler nur an eine beim Landbau beschäftigte Nebenfigur gedacht haben.

In welchen Zusammenhang lässt sich aber mit dieser Composition die Gruppe der Luna setzen, die mit ihrem Gespanne über der nach allbekannter Typik am Boden gelagerten Tellus emporsteigt? Auf der Schale von Aquileia finden wir Juppiter als obersten Gott des Himmels und der himmlischen Einflüsse auf die Erde. Auf dem grossen Mosaik der Münchener Vasensammlung steht gegenüber der Tellus mit ihren vier Kindern, d. h. den vier Jahreszeiten Sol inmitten des Zodiacus, dessen Zeichen uns auf die zwölf Monate hinweisen. Ist es nicht derselbe Gedanke, wenn der Künstler des Sarkophages Luna als Repräsentantin der Monate einführt, innerhalb welcher sich der Kreislauf der Jahreszeiten und des Jahres bewegt? Sol freilich, der diesen Kreislauf einmal im Jahre vollendet und in dem sich also der Gedanke einheitlich zusammenfasst, fehlt hier. Aber noch bleibt in dem Bildwerke ein kleiner Knabe neben der letzten der Horen übrig, wie diese, mit Attributen des Erdensegens versehen. Auf Münzen des Commodus öffnet Juppiter, Apollo oder Janus den als Mädchen gebildeten vier Jahreszeiten die an den Zodiacus des Mosaiks erinnernde Pforte des Jahres und ihnen gegenüber steht ein kleiner Knabe mit Füllhorn, den Wieseler (Arch. Zeit. 1861, S. 137 zu Taf. 147) zuerst als Plutos oder Eniautos, dann noch bestimmter als Novus annus bezeichnet. Letzterer Name ist wegen des Janus auf einer der Münzen für diese Darstellungen gewiss richtig gewählt; dem Begriffe nach bezeichnet aber die Gestalt gewiss auch den Segen des Jahres im Allgemeinen. Wenn nun in der Darstellung des Sarkophages nicht der Jahresanfang im Januar, sondern das Ausstreuen des Saatkornes durch Triptolemos den Ausgangspunkt bildet, so ist es leicht begreiflich, dass der Jahressegen erst nach Verlauf der vier Jahreszeiten zur

Erscheinung gelangt und dass daher der Repräsentant desselben als die Frucht, als das Kind der Jahreszeiten neben die letzte derselben hingestellt wird.

Der Gedankenkreis, aus dem die Composition des Sarkophages hervorgegangen, ist also im Wesentlichen derselbe wie in der Schale von Aquileia. Die Auffassung ist durchaus römisch; die Gestalten des Mythus sind nicht mehr volle mythologische Persönlichkeiten, die zu lebendiger, persönlicher Handlung verbunden sind, sondern sie erscheinen als Träger von Begriffen, nach denen der Römer seine Anschauungen von dem Kreislauf der Natur dargelegt und zu einer begrifflichen Einheit zusammengeordnet hat.

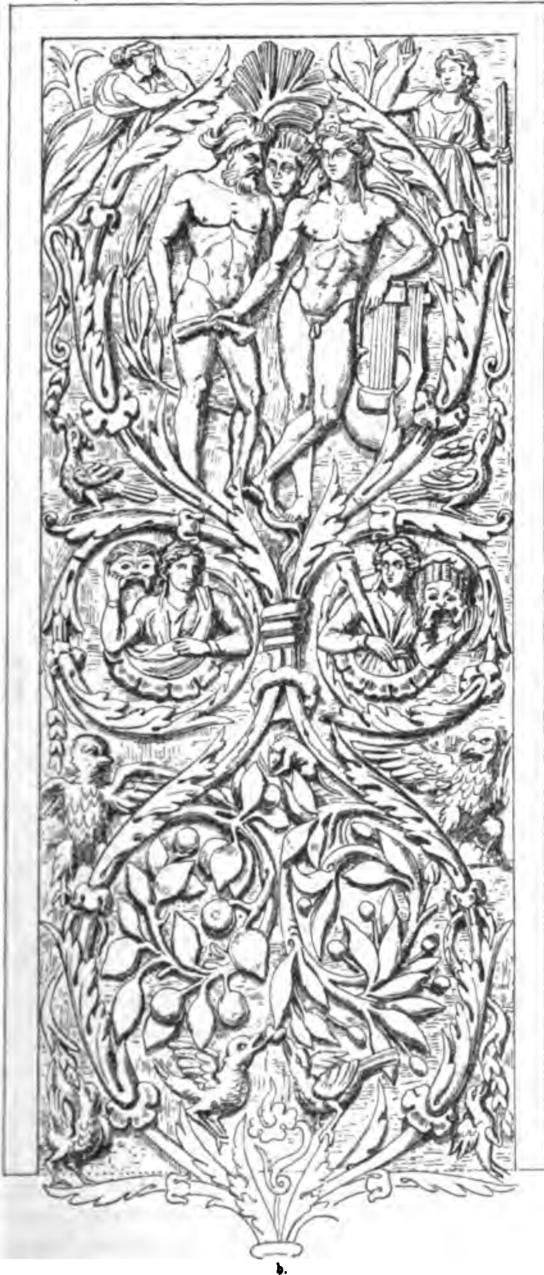
Wird es nöthig sein, die hier aufgestellten Deutungen noch weiter im Einzelnen etwa durch eine Reihe von Citaten aus römischen Dichtern zu begründen? Es ist wohl möglich, dass zuweilen die gleichen Ideen von einem Dichter und einem Künstler in durchaus verwandter Weise verarbeitet worden sind, wie z. B. der gesammte Vorrath von Gedanken, der in Kunstdarstellungen römischer Hochzeiten zur Verwendung gekommen, sich in einem Epithalamium des Statius (Silv. I, 2) vereinigt findet (Ann. dell' Ist. 1844, p. 194 [oben S. 10]). In einem solchen Falle wird natürlich die archäologische Deutung in den Worten der Dichtung ihre schönste Bestätigung finden; und ich kann es nur als einen Rückschritt betrachten, wenn Rossbach, anstatt von der Gemeinsamkeit in den Grundanschauungen der Dichter und der Künstler auszugehen, in der Schrift über die römischen Hochzeits- und Ehedenkmäler wieder auf den Standpunkt überwiegend antiquarischer Betrachtung zurückkehrt. Wie aber die Künstler gewiss nicht direct aus Statius schöpften, so würde die Deutung ihrer Werke auch ohne den Hinweis auf die Worte des uns zufällig erhaltenen Gedichtes bestehen können, sofern sie sich nur überhaupt in Einklang mit römischen Ideen und Anschauungen befindet, und das Gleiche gilt gewiss von den eben behandelten Triptolemosdarstellungen. Für die Erkenntniss dieser Ideen bilden allerdings die Werke der Dichter eine Hauptquelle, und die Kenntniss der römischen Poesie ist daher natürlich auch für den Archäologen unentbehrlich. Aber auch in den Werken der Künstler spricht sich der römische Geist nicht minder bestimmt aus, ja in der anschaulichen Sprache der Kunst gewinnt er sogar zuweilen einen kürzeren und prägnanteren Ausdruck, so dass auch der Philologe zu vollem Verständniss der Poesie der Kenntniss der Monumente nicht ganz wird entrathen können. Philologie und Archäologie als Theile der Alterthumswissenschaft streben einem Ziele zu; aber nicht dadurch, dass die eine die Herrschaft über die andere beansprucht, sondern dadurch, dass jede der beiden Disciplinen die relative Selbständigkeit der anderen anerkennt, werden sie dieses Ziel erreichen: darin liegt die Versöhnung!

Vatikanischer Reliefpilaster.*)

(1881.)

Der Reliefpilaster in den Crypten der Peterskirche zu Rom, welcher von Michaelis in dem Tübinger Gratulationsprogramm zu dem Jubiläum

*) Aus den „Exegetischen Beiträgen“ Nr. 4. Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften, philos.-philol.-hist. Klasse 1881, II, S. 112—119.



22. Vatikanischer Reliefpilaster. Nach Wiener Vorl. IV, 10.

der Wiener Universität 1865 besser als früher publicirt worden ist (danach auch in den Wiener Uebungsblättern IV, 10), bietet für die Interpretation im Einzelnen geringe Schwierigkeiten. Die ganze Fläche ist durch reiches, fast überreiches Ranken- und Blattwerk, welches grössere und kleinere Runde (clypei) bildet, übersichtlich in drei Hauptabtheilungen gegliedert. In der mittleren [Abb. 23] enthält das grössere Mittelrund die Büste einer reich mit Blumen und Früchten bekränzten Frauengestalt mit einem Kinde am Busen, sei es nun Tellus selbst oder eine andere Göttin der Erdfruchtbarkeit wie Abundantia u. A. Um sie gruppiren sich oben und unten in vier kleineren Runden die Schildbilder der deutlich charakterisirten vier Jahreszeiten. In dem Hauptrund der unteren Abtheilung [Abb. 24] steht Apollo mit dem Bogen in der Linken, einem Lorbeerzweig in der Rechten, den linken Arm auf einen Dreifuss gelehnt, an dem sich eine Schlange emporringelt; zu seiner Rechten ein Greif. Greife springen auch aus den beiden Runden über den Schultern des Gottes einander entgegen. Zwei Zwickel

unterhalb derselben werden durch geflügelte Knaben mit keulenartigen Attributen ausgefüllt. Zwei grössere Vögel am unteren Rande, ein Schwan und ein Rabe (?), scheinen nähere Beziehungen zum Gotte zu haben. — Im Hauptfelde der oberen Abtheilung [Abb. 22] erscheint nochmals Apollo auf seine Leier gelehnt, das Plectrum in seiner Rechten. Ihm zur Seite oder dem Gedanken nach wohl richtiger: ihm gegenüber steht Marsyas ohne Attribut, während zwischen ihnen noch der Kopf eines jugendlichen Satyrs sichtbar wird. Unter dieser Gruppe sehen wir in kleineren Runden die Halbfiguren der tragischen und der komischen Muse, über ihr in den Ecken, welche den Abschnitt nach oben bilden, zwei weitere Musen: Polyhymnia und Euterpe. Es ist ein künstlerisch richtiger Gedanke, dass diese drei Abtheilungen, um nicht auf einander zu drücken, durch Zwischenglieder aus einander gehalten werden, je durch ein grösseres Rund, das durch zwei verschiedene Zweige decorativ ausgefüllt und gegliedert wird. Während Michaelis in längerer Darlegung einen Zusammenhang derselben mit Apollo in seinen Beziehungen zu Dionysos festzustellen sucht und die Möglichkeit einer zweiten Deutung nur kurz berührt, glaube ich, dass die letztere unbedingt den Vorzug verdient. Denn wenn wir dem Herbst zunächst Wein, unter dem Winter Epheu, über dem Sommer einen Apfelzweig finden, so liegt die Beziehung auf die Jahreszeiten gar zu nahe, als dass wir nicht den Lorbeerzweig in Verbindung mit dem Frühling setzen sollten, — sofern wir es überhaupt mit einem Lorbeerzweige zu thun haben. Denn so wenig wir in einer decorativen



23. Vatikanischer Reliefpilaster. Mittlere Abtheilung.



24. Vatikanischer Reliefpilaster. Untere Abtheilung.

Sculptur botanische Genauigkeit im Einzelnen zu erwarten haben, so stimmt doch die Behandlung mit der gewöhnlichen Typik keineswegs vollkommen überein; vgl. z. B. Clarac II, 185, 177 u. 216, 318. Die verhältnissmässige Abweichung von der Natur würde keineswegs grösser sein, wenn wir annehmen, dass der Künstler einen Kirschenzweig habe darstellen wollen. Um den Frühling wie die anderen Jahreszeiten durch eine Frucht zu repräsentiren, ist gewiss keine geeigneter, als die Kirsche; und wer auch dafür noch ein klassisches Zeugniss nöthig zu haben glaubt, der mag sich auf Plinius 15, 104 verweisen lassen: Inter prima hoc (cerasum) e pomis colono gratiam annuam refert. — Allerlei anderes Gethier, das meist symmetrisch geordnet an verschiedenen Stellen vertheilt ist, kann hier unberücksichtigt bleiben.

Den Anlass, mich mit diesem Monument etwas eingehender zu beschäftigen, boten mir die archäologischen Uebungen meiner Zuhörer. Einer derselben, dem ich es wegen der vielen erklärbaren Einzelheiten zugetheilt hatte, um zum ersten Male seine eigenen Kräfte daran zu

versuchen, hatte sich die möglichste Mühe gegeben, nicht nur das Einzelne, sondern auch den Zusammenhang des Ganzen durch eine Fülle gelehrter Citate in ein klares Licht zu setzen. Ein unschuldiges Mäuschen, das auf den Spitzen jenes Apfel- und Kirschenzweiges an den Blättern nagt, war nicht unbeachtet geblieben und zu einer Hinweisung auf den Apollon Smintheus benutzt. Eine noch grössere Rolle aber spielten für die Deutung des Ganzen die Doctrinen der Orphiker. Es galt hier, falsche Deutungen nicht nur einfach abzuweisen, sondern auch für die Folge unschädlich zu machen durch die klare und feste Bestimmung der Grenzen einer richtigen methodischen Behandlung. Der Text von Michaelis, den ich zuerst consultirte, hielt sich allerdings frei von jenen orphischen Auswüchsen. Aber abgesehen von dem Tribut, den auch Michaelis dem Apollon Smintheus entrichtet hatte, schien mir das starke Herbeiziehen griechisch-mythologischer Gelehrsamkeit für die Deutung dieser späten, überwiegend ornamentalen Sculptur wenig am Platze. Jene schon erwähnten apollinisch-dionysischen Beziehungen z. B. schienen mir in der Darstellung selbst, in der jede directe Hinweisung auf Dionysos durchaus fehlt, nicht den geringsten Anhalt zu finden. Dagegen mussten die Mittelbilder, jene Tellus oder Abundantia in Verbindung mit den vier Jahreszeiten, meine Gedanken auf römische Ideenkreise hinlenken, um so mehr, als die Arbeit selbst entschieden römisch und offenbar für den Schmuck eines römischen Gebäudes ausgeführt war. Ich weiss nun nicht, was mich eigentlich veranlasste, nach einem Dichterwerke zu greifen, welches, wie hoch oder wie gering man von seinem poetischen Werthe denken möge, mir immer als ein wahres Musterstück specifisch römischer Poesie erschienen ist: das horazische Carmen saeculare. Gleich in den ersten Worten steht hier Phoebus neben der Waldgöttin Diana, und beide werden wieder verbunden als lucidum caeli decus. Im zweiten Absatz hören wir die Anrufung:

alme Sol curru nitido diem qui
promis et celas aliusque et idem
nasceris . . .

neben dem wieder Diana als Ilithyia, Lucina, Genitalis gefeiert wird. Zum dritten Male ist Apollo wieder

condito mitis placidusque telo

und neben ihm Luna

siderum regina bicornis . . .

Und zum vierten Male

augur et fulgente decorus arcu
Phoebus acceptusque novem Camenis,
qui salutari levat arte fessos
corporis artus,

neben dem Diana als Herrin des Aventin und des Algidus, letztere wohl mit Bezug auf die Jagd gestellt wird, bis in den letzten Worten noch einmal einfach Phoebus und Diana genannt werden. Mitten im Gedichte aber heisst es:

fertilis frugum pecorisque tellus
spicea donet Cererem corona;

nutriant fetus et aquae salubres
et Iovis aurae,

während gegen das Ende noch die Hinweisung auf die glückliche Zeit erfolgt, in der

adparet .. beata pleno
Copia cornu.

Schärfer, als es hier geschehen, lässt sich schwerlich aus den griechischen Gestalten des Apollo und der Artemis all und jeder poetisch-mythologische, individuell persönliche Gehalt herauspressen: nirgends persönliches Leben, Bewegung, Handlung. Selbst das glänzende Gespann des Helios steigt nicht am Himmelsgewölbe empor, sondern Sol holt den Tag, man möchte sagen, aus seiner Tasche und steckt ihn wieder ein. Ueberall ist der Gott nur der begriffliche Träger bestimmter Eigenschaften, die ohne festen, inneren Zusammenhang an einander gereiht werden: er ist Sonnengott, ist Augur, Träger des Bogens, Musengott und Heilgott, und alle diese Eigenschaften fliessen zusammen in der einen eines grossen Heilsgottes, der über Rom und den Geschlechtern der Römer waltet, aber auch zu der materiellen Basis des Gedeihens, der Fruchtbarkeit und dem Segen der Erde seine bestimmte Beziehung hat.

So finden wir auch in dem Relief Apollo mit dem Bogen, dem Dreifuss, der Schlange, dem Greif, und dann wieder umgeben von Musen, mit der Leier und ihm gegenüber den Marsyas. Aber selbst die Hinzufügung dieser Gestalt giebt nicht Anlass zur Darstellung einer Handlung: nicht der Streit mit Apollo wird uns vorgeführt, sondern auch Marsyas ist nur Vertreter eines Begriffes. Wie aber in der Mitte des horazischen Gedichtes, so tritt auch hier zwischen die beiden Gestalten des Apollo die Hinweisung auf den Segen und die Fruchtbarkeit der Erde als das Resultat des apollinischen Wirkens in der Weltordnung.

Wir bewegen uns also in demselben Ideenkreis, welcher das horazische Gedicht beherrscht, und wir bedürfen zur Erklärung des Reliefs keiner andern mythologischen Gelehrsamkeit, als derjenigen, welche uns in dem Gedichte dargeboten wird; ja wenn in diesem die mythologischen Gedanken mehr neben einander geordnet, als einheitlich und organisch entwickelt sind, so möchte man sofort wieder umgekehrt das Kunstwerk für das veranschaulichende Verständniss des Gedichtes verwerthen. Denn auch in dem Relief ist, in bestimmter Unterordnung unter das ornamentale Grundschema des Ganzen, der Gedankeninhalt zuerst in seine einzelnen Theile aufgelöst, um sodann durch leichtes Rankenwerk künstlerisch wieder zu einer decorativ gefälligen Einheit verflochten zu werden.

Ist diese Auffassung richtig, so bedürfen vielleicht auch die Vermuthungen einiger Modificationen, welche Michaelis (p. 18) über ein uns verloren gegangenes, aber bestimmt vorauszusetzendes Seitenstück des erhaltenen Pilasters ausgesprochen hat. In diesem, meint er, werde der Tellus eine Thalassa entsprochen haben, während an die Stelle des Apollo Poseidon getreten sein möge. Gewiss liegt für das Mittelbild der Gedanke, wenn nicht an eine Meer-, doch an eine Wassergottheit am nächsten. Auch bei Horaz folgt auf die erste Hälfte der einen Strophe:

fertilis frugum pecorisque tellus
spicea donet Cererem corona,

die zweite mit den Worten:

nutriant fetus et aquae salubres
et Iovis aurae.

Es liesse sich daher sehr wohl denken, dass ein Künstler zu den aquae salubres, der Personification des feuchten Elementes, aus den Iovis aurae eine den vier Jahreszeiten der Tellus entsprechende Umgebung entwickelt habe, sei es von Windgöttern, sei es von nymphenartigen Gestalten als Aurae velificantes sua veste (Plin. 36, 29). Statt des Poseidon würde uns aber das horazische Gedicht auf die neben dem Apollo nach den verschiedenen Seiten ihres Wesens gefeierte Schwester Diana hinweisen, und auch für die Musen bietet uns der Dichter als Gegenbilder die Parzen, die ja besonders nach römischen Begriffen zur Diana als Ilithyia die nächste Beziehung haben. Indessen scheint es gerathen, wo doch verschiedene Möglichkeiten recht wohl denkbar sind, solchen Vermuthungen nicht zu sehr ins Einzelne nachzugehen.

Wie dem auch sei, in dem uns erhaltenen Pilaster liegt der Gedankeninhalt einfach und klar als ein durchaus römischer vor; und dieser Nachweis mag zugleich als eine indirecte Antwort auf eine Kritik dienen, welche meine Behandlung zweier anderer römischer Monumente, der Silberschale von Aquileia und des Sarkophages von Wiltonhouse (S.-B. 1875, S. 17) [oben S. 57—64] von Seiten R. Försters in der Arch. Zeit. 1875, S. 79 gefunden hat. Für die erstere giebt Förster allerdings zu, dass sich in ihr „römischer Einfluss“ zeige; aber er fügt sofort die starke Beschränkung hinzu: „sie gehört, wie der pariser Cameo, unter die Erzeugnisse höfischer Kunst“, als ob nur in dem engen Kreise der Darstellungen von Apotheosen und ähnlichen Verherrlichungen der Mitglieder des Kaiserhauses römische Auffassung zu Tage trete. Wo dagegen sei in der Triptolemosdarstellung des Sarkophages von Wiltonhouse „eine römische Figur“ zu sehen? Allerdings nirgends für den, für welchen der griechische Dionysos, die griechische Demeter Gestalten sind, die sich mit dem römischen Bacchus, der römischen Ceres ihrem geistigen Gehalte nach vollkommen und nach allen Richtungen hin decken. Von einem solchen Standpunkte aus begreift es sich freilich, wenn Förster meine Deutung als eine „physikalische Allegorie“ bezeichnet, in der er eine Rückkehr zu „veralteter Interpretation“ sieht. Aber ist es vielleicht auch eine „physikalische Allegorie“, wenn Statius (Silv. IV, 2, 34) von dem Ueberflusse einer Speisung des Domitian berichtet:

Ipsa sinus succincta Ceres Bacchusque laborant
Sufficere: aetherei felix sic orbita fluxit
Triptolemi: sic vitifero sub palmite nudos
Umbravit colles et sobria rura Lyaeus?

Wo über die ersten Grundbegriffe einer Unterscheidung des Griechischen und Römischen so starke Missverständnisse obwalten, da scheint vorläufig eine weitere polemische Erörterung, die sich zu ermüdender Breite ausdehnen müsste, keineswegs angezeigt.

Das Grabmal der Julier bei St. Remy.*)

(1864.)

[Ritschl hat in dem Bonner Vorlesungsverzeichniss des Wintersemesters 1864/65 (wieder abgedruckt in den „Kleinen philologischen Schriften") aus der Inschrift des Grabdenkmals der Julier bei Glanum Livii, dem heutigen St. Remy in der Provence, als Datum des Denkmals die letzte Zeit der Republik oder die Anfänge der Kaiserzeit erschlossen. Da Frühere, namentlich Millin (Voyage dans les départements du midi de la France, Paris 1808, t. III, p. 396) aus stilistischen Gründen das Monument in sehr viel spätere Zeit setzten, so hatte sich Ritschl an Brunn gewandt.]

„Quocirca Romam missis Labordianarum tabularum**) exemplis delineando factis, quid tandem huius rei esset e Brunnio perquisivi: qui tamen ne sic quidem sat tuto posse iudicari respondit nisi ipso monumento inspecto. Itaque pergratum accidit quod per itineris Parisini opportunitatem licuit nuper suavissimo amico Glanum adire ipsumque mausoleum per omnes partes diu placideque contemplari perscrutari rimari. Quo planissime intellectum est mirum quantum fallere vel Labordianas tabulas, sive architectonicas rationes spectas sive plasticas: singularem sane, sed minime rudem atque inconditam, nedum vilem abiectamque artem omnem perquam notabilis monumenti esse, immo certo consideratoque consilio instituta omnia: singulas quasdam partes a norma consuetudinis recedentes, sed easdem suis e caussis repetendas, parum simplici prudentique iudicio, immo cupidiore fastidio et praesumpta quadam opinione ab antiquariis existimatas: praeclaro tamquam supplemento monumentum Glanense esse ad vacua quaedam intervalla explenda quibus progressae propagataeque artis scientia nostra adhuc hiaverit: ab elegantia et concinnitate, quamvis ea aliquotiens solidiore et propemodum pinguiore quam molliore et politiore, nihil prorsus obstare, quominus ei ferme aetati illud tribuatur quae media fuit inter C. Caesarem et Octavianum Augustum. Ad ipsas autem figuras in quattuor basis lateribus opere caelato factas quod attinet, non posse cum quibusdam de aliquo argumento mythologico cogitari, velut de venatione Calydonia, de morte Patrocli, de pugna Amazonum, sed indubiam certaminum militarium repraesentationem esse: certarum tamen vel pugnarum vel personarum, in qualibus comminiscendis adornandisque post alios multus fuit Malossius a Merimaeo***) commemoratus, certiora indicia esse nulla. Itaque etsi somnia sunt quibus Malossius ipsius C. Caesaris dictatoris de Ariovisto triumphum, cladem Allobrogum captamque filiam Orgetoricis, mortem Camulogeni menti suae informavit ut anaglypho opere expressa, tamen tantum esse concedendum videtur, reapse spectare haec anaglypha ad Romanorum, Gallorum, aliorum fortasse barbarorum aliqua certamina, in quibus certae partes fuerint et ut videtur eminentiores eius C. Iulii, cuius honorificae memoriae laute luculenterque exstructum monumentum Sextus

*) Aus Friedrich Ritschls Opuscula philologica IV, p. 562—563.

**) [de Laborde, Monumens de la France, Paris 1816, I, p. 83—85. Vgl. jetzt Antike Denkmäler des Instituts I, 1887, Taf. 13—17, S. 7. Dazu Jahrbuch III, 1888, S. 10 ff.]

***) [Prosper Mérimée, Notes d'un voyage dans le midi de la France, Bruxelles 1835, p. 300.]

Lucius Marcus filii consecrarunt. Cuius C. Iulii dolendum est sane ne tenuissimam quidem memoriam rerum scriptores servare. Quodsi quis fuerit, quibus honoribus functus, qua virtute insignis quove successu clarus, ne verbo quidem in ipso titulo significatum mirere, haud scio an sat probabili coniectura responderi possit. Arcus enim triumphalis ille, cuius iam supra mentio facta, cum in tanta mausolei vicinitate collocatus sit ut, quin certo consilio haec duo aedificia sociata sint et ad unius hominis honorem relata, vix videatur dubitari posse, consentaneum est profecto sic censere, ut in eius ipsius arcus parte superiore, quae aetatem non tulit, perscripta fuerint nomina, tituli, facinora etiamtum vivi C. Iulii, cui mortuo mausoleum iuxta statuerit filiorum pietas. Ita cum viginti anni vel plures potuerint inter utriusque monumenti originem interiecti esse, vel sic sat commode, unde artis in utroque non levis discrepantia quaedam repetenda sit, perspicitur: quamquam Brunnio quidem iudice ea discrepantia non est tanta nec eiusmodi, quin prorsus probabiliter ad indolis diversitatem duorum, a quibus illa opera profecta, Graecorum artificum revocetur: nam Graecos fuisse res ipsa loquitur."

I monumenti degli Aterii.*)

(1849.)

1. L'anno passato, infausto anche per i pacifici studj dell' archeologia, quì a Roma si mostrò propizio a questa scienza almeno in un rapporto. Quando meno si sperava, e quando meno si pensava di andar in traccia di scoperte archeologiche, il caso più d'una volta fortunato volle arricchire di nuovi monumenti i tesori dell' arte antica, di cui Roma porta vanto non perituro. Così avvenne che, riattandosi un tratto della via Labicana circa tre miglia fuora di porta Maggiore, accanto alla tenuta di Centocelle il giorno 26 maggio 1848 gli operai s' imbatterono nel margine destro della via in un ammasso di marmi antichi sculti. Era facile l' indovinare che, proseguendo lo scavo, altra quantità se ne sarebbe trovata. Ma sia che si credette di poco o niun merito le sculture trovate, sia per altre ragioni, si tralasciò di esplorar l' attiguo terreno della via. Solamente dalla parte della campagna il rev. Capitolo Lateranense, a cui appartiene la tenuta di Centocelle, si mise con lodevole zelo a continuare lo scavo. I frutti di esso sono i monumenti, dei quali fu dato un breve ragguaglio nel nostro Bullettino (luglio 1848), e che nell' inverno passato si vedevano esposti in una delle sale del chiostro di S. Giovanni in Laterano. L' Instituto rivolgendosi allora per mezzo di S. E. monsignor Giannuzzi al rev. Capitolo di questa insigne Basilica, onde poterne cavare dei disegni, liberalmente ottenne il permesso, di che pubblicamente professa la sua gratitudine. I marmi poi furono trasportati nell' attiguo palazzo; e speriamo, che presto saranno ridonati all' aspetto del pubblico, riuniti agli altri tesori del nuovo museo Lateranense.

*) Annali dell' Istituto XXI, 1849, p. 363—410. Tav. d' agg. M, N. Monumenti dell' Istituto V, tav. 6—8.

La tenuta di Centocelle nel medio evo portò il nome di Sub Augusta, oppure Augusta Helena (v. Nibby, Analisi dei dintorni di Roma, p. 118), da quell' imperatrice che, secondo ogni probabilità, ivi deve aver avuto una magnifica villa. E difatti, il luogo non è incognito agli archeologi. Gli scavi già intrapresi tra le vaste rovine di diverse fabbriche hanno donato al Vaticano il bello Amore della galleria delle statue, il Licurgo della sala delle Muse ed altre statue. Ma, mentre queste accennano il lusso e le delizie di una splendida villa, i nostri monumenti si mostrano addetti a tutt' altr' uso. Ce lo additano in primo luogo alcuni titoli sepolcrali; i quali non per caso furono trovati insieme con questi marmi, ma vi appartengono di certo; essendo che uno di essi ha il margine fregiato di ornamenti, che mostrano uno stile affatto identico a quello delle altre sculture. Ora essendo che questi titoli appartengono alla famiglia degli Aterii, ben a ragione sogliono chiamarsi adesso tutti questi marmi col nome comune di *Monumenti degli Aterii.* Di questa famiglia, che era rinomata al tempo dei primi imperatori (Borghesi negli Ann. dell' Inst. 1848, p. 230 seg.), ci manca la storia nei tempi posteriori, e neppure da queste iscrizioni essa riceve nuova luce. Da diversi frammenti non ricaviamo che i nomi di due Q. Aterii Q. F. Rufino ed Aniceto, e di un Q. Aterio Antigono.

2. Non meno deciso che per le iscrizioni, il rapporto funebre si mostra anche per gli oggetti delle rappresentanze scolpite. Parlerò quì in primo luogo di quel bassorilievo, sul qual vediamo una donna defunta, esposta sul letto (Tav. VI) [Abb. 25], cioè quella scena, che dai Greci πρόθεσις, dai Romani *collocatio* venne chiamata. In quant' agli usi di questa parte dei funerali in genere posso rimandar i miei lettori al libro del Kirchmanno *de funeribus;* dove troveranno tutto ciò che dagli scrittori antichi se ne può ricavare. Sappiamo peraltro dai monumenti, che in rappresentanze di tal fatta rare volte si trovano conservati identici i costumi, quali raccogliamo dagli scrittori. E ciò si spiega facilmente per riguardo dei diversi tempi, delle diverse condizioni degli uomini, dei quali essi parlano. Così non potremo maravigliarci, se tra molte cose note e certe troviamo qualche cosa di nuovo e di non facile spiegazione nel nostro bassorilievo.

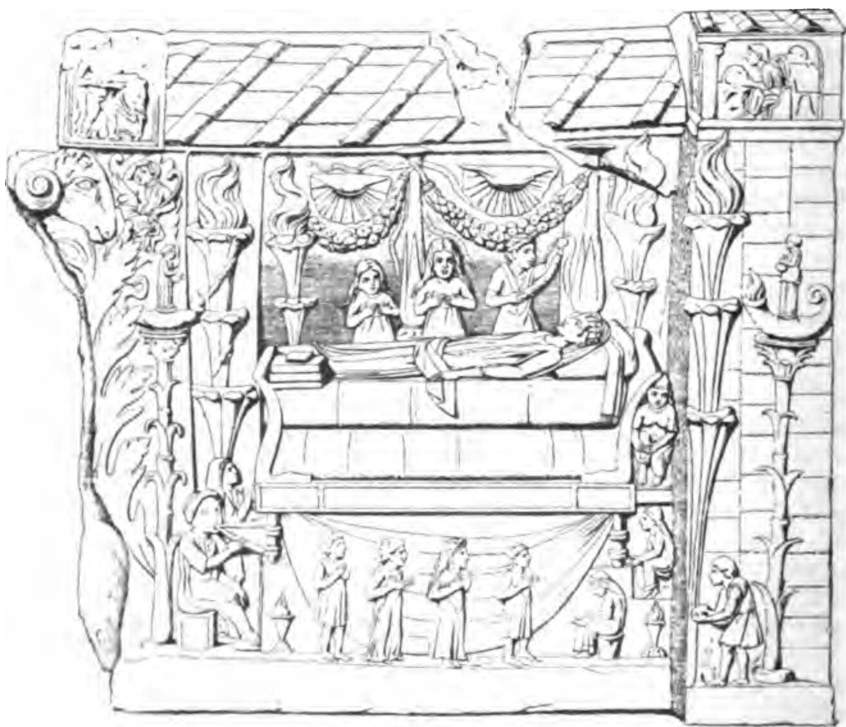
Guardando l' assieme della composizione, facilmente ci persuaderemo, che la disposizione della scena, cioè quel tetto sostenuto, come pare, da colonnette, non è capriccio dell' artista. Vi avremo piuttosto da riconoscere il vestibulo, dove, secondo il rito antico, dovea aver luogo l' esposizione del morto, originariamente nello scopo che ciascuno possa convincersene, esser il defunto morto di morte naturale, non violenta. In mezzo del vestibulo è collocato il gran letto di parata che, posto sopra base, si eleva a considerevole altezza, come deve esser stato il costume presso i Romani, secondo le parole di Persio (III, 103):

> Hinc tuba, candelae: tandem beatulus *alto*
> Compositus lecto . . . .

e di Stazio (Silv. V, I, 214):

> At *altis*
> Ipsa toris Serum Tyrioque umbrata recumbit
> Tegmine.

Quattro grandi faci accese, che sono disposte agli angoli del letto, come pure due lucerne sopra fusti di candelabro, saranno destinati meno per dar lume alla scena, che per renderla più solenne. Pur oggi abbiamo il medesimo uso, che vien, se non completamente dimostrato, almeno accennato dalla menzione delle candele nelle parole sopra citate di Persio. Con queste faci e candelabri peraltro non sono da confondersi i due come candelabretti di piccolissime dimensioni posti a piè del letto; ad essi conviene piuttosto la denominazione di piccole are, ossia *acerrae* secondo le parole di Festo: »Acerra ara, quae ante mortuum poni solebat, in qua



25. Relief vom Grabdenkmal der Haterier. Rom, Lateran.

odores incendebantur«. Un confronto ci offre l' acerra di forma alquanto più grande e più rassomigliante a tripode che a candelabro, sopra un bassorilievo del Museo del Louvre (Clarac pl. 154, n. 332), che raffigura la scena della *conclamatio.* Nel nostro bassorilievo poi l' uso di quest' arnese diventa anche più chiaro per la figura di un uomo vestito di corta tunica, il quale si avvicina portando nel suo grembiule alzato quegli odori, dei quali parla Festo, per ispargerli sul fuoco già acceso dell' acerra, verso la quale egli s' inchina leggermente.

Passando dall' adornamento della scena alle figure rappresentatevi, dobbiamo in primo luogo rivolgere la nostra attenzione sulla defunta stessa.

Posta solennemente sul letto, ella sta per ricevere dalla mano di un uomo, nel quale forse avremo da riconoscere il pollinctor, come ultimo ornamento, un grosso serto, ossia corona di fiori, benchè un' altra corona di aspetto più modesto già ne fregi il capo. »Longae coronae« (come pure le acerre) per le leggi delle XII tavole erano interdette all' uso volgare e riservate a quei, che per la loro virtù aveano meritato quest' onore, mentre viveano. Ma già questa proibizione palesa l' inclinazione dei Romani a quest' uso, che più tardi diventò comune nello stessò senso, che anche da noi alle volte vien adoperato, senza che vi sia una legge o regola certa. Più imbarazzo ci fanno quelle due fascie larghe con fimbrie alle estremità che a traverso del cuscino con ricercato ordine vedonsi poste sotto il capo della defunta. Se ad esse convenga la denominazione di taeniae, lemnisci, vittae o altro, difficilmente sarà da determinarsi: tanto sono vaghe le notizie sul significato e sull' uso di queste parole! Il prenderle per ornamento frontale, poco sembra probabile in riguardo alla loro larghezza. Nondimeno il luogo, dove le vediamo poste, pare richiedere che siano destinate per fregiarne il capo. Potremmo credere che siano segno di alto rango o piuttosto attributo di una classe particolare; e così p. e. potrebbero aver servito per formar quella cuffia sacerdotale, che da Varrone (de l. l. VII, 44) vien chiamata tutulus. Non voglio però tacere che la forma di queste fascie converrebbe ancor meglio con quell' attributo sacerdotale, che p. e. porta una sacerdotessa romana d' Iside in un bassorilievo del Vaticano (P. Cl. VII. t. 19), e che da Visconti, secondo l' analogia dei riti cristiani ancora vigenti, fu chiamata stola. In maniera più semplice, cioè che le estremità da ambedue le spalle cadono giù fin sotto il cinto, lo portano alle volte i Camilli, p. e. sull' arco di Settimio Severo al foro boario, ed in un bronzo del sig. Rogers (Bull. 1845, p. 97). Se poi l' uso era ristretto al tempo delle funzioni sacre, non potremo maravigliarci, che nel nostro marmo questa stola o che sia, non si trova applicata alla figura della defunta come vestimento che serve, ma solamente come cosa che ha servito o che possa servire. Restano ad osservarsi ai piedi della defunta tre volumi più grandi ed uno più piccolo, forse un dittico. Ma quantunque tali libri siansi più volte veduti, principalmente accanto a figure coricate sopra coperchj di sarcofaghi, non trovo che ne sia data finora una spiegazione appoggiata sopra testimonianze certe. Che i libri si riferiscano a dottrina, è probabile e possiamo dire quasi certo, se ci ricordiamo, che p. e. la cassa del sarcofago di un giovine, che è coricato sul coperchio con dittico e rotolo, vien fregiato con figure di putti, i quali portano gli attributi delle Muse. Che nel nostro monumento la defunta sia una donna, non mi pare formare un' obbiezione seria; giacchè le donne erudite non sono un' invenzione dei tempi moderni.

Guardando ora le altre figure, che attorniano la defunta, non potremo far a meno di distinguere a primo sguardo diverse classi tra esse; e per farlo meglio, ci gioveremo delle parole di Servio (ad Virg. Aen. IX, 486): »Apud maiores funeras dicebant eas, ad quas funus pertinet, ut sororem, matrem; nam praeficae sunt planctus principes, non doloris«. Funerae dunque senza dubbio nel nostro bassorilievo sono quelle tre donne, che immerse in evidente mestizia sono assise accanto al letto funebre a destra di chi guarda. E così anche in altre rappresentanze di simili scene le

figure principali quasi costantemente vediamo assise sopra sedie (Clarac pl. 153 e 154. Brit. Mus. V. t. 3, f. 5). Del resto, ad esse conviene la descrizione, che Terenzio (Phorm. I, 2, 56) fa di una giovane lugente sulla morte della madre:

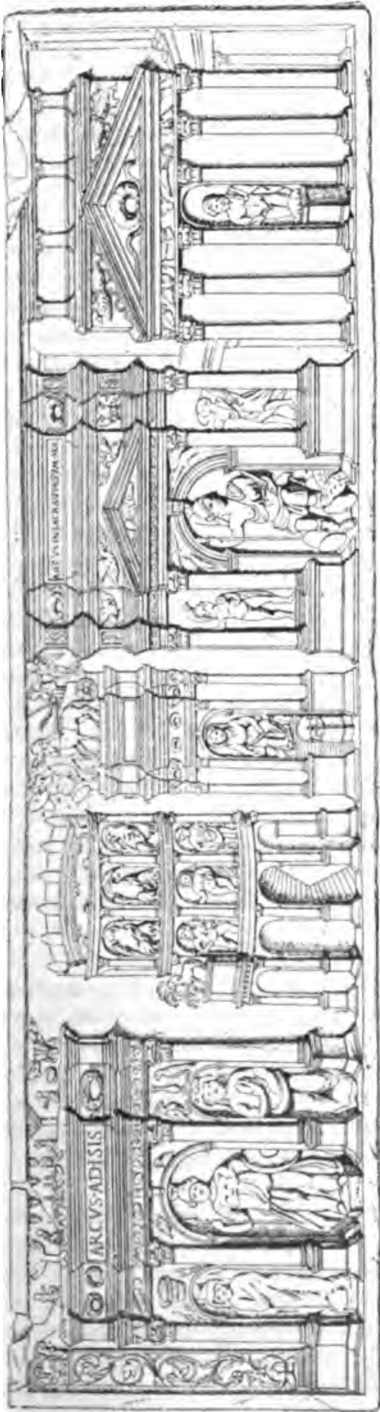
Capillus passus, nudus pes; ipsa horrida,
Lacrymae, vestitus turpis.

Solamente la cuffia o tutt' altro, rassomigliante alla forma del pileo, che queste donne portano in testa, non vi trova la sua spiegazione; nè mi è riuscito finora di fissarne il significato. — A queste funerae due altre donne sono opposte, già pel luogo che occupano a piè del letto; e vi dobbiamo riconoscere nell' una che ha il capo velato, e le mani piegate a dolore, una delle prefiche propriamente dette: »mulieres ad lamentandum mortuum conductae, quae dant ceteris modum plangendi quasi in hoc ipsum praefectae« (Paul. Diac.). Essa intuona quella lamentazione, che pure si può chiamare laudatio, la nenia; ed il suo canto vien accompagnato dal suono delle tibie, che da un' altra di queste donne mercenarie vengono suonate. Non voglio quì parlare dell' uso delle tibie nei funerali, essendo cosa nota abbastanza e tanto comune presso i Romani, che già le XII tavole ristrinsero il numero dei tibicini a dieci. Ma avendo fatto distinzione tra funerae e praeficae, domando, se ed a quale di queste due classi appartengono le altre figure, che stanno rivolte verso le funerae e da un lato del letto. E considerando essere uffizio della prefica il dar una certa regola ai lamenti (planctus principes), non vedo il bisogno di aumentarne il numero. Sono poi queste figure miste tra uomini e donne, mentre non abbiamo nessun testimonio che parli di uomini mercenari, congiunti alle donne nelle lamentazioni; giacchè i libitinarii, pollinctores, vespillones aveano bensì da curare, ornare, esportar il cadavere, ma non aveano da fare col lutto. All' incontro, secondo i costumi dei Romani, la famiglia, cioè i liberti, i servi, non potea mancare nei funerali e nel lutto; come p. e. leggiamo presso Lucano (Phars. II, 24):

nec mater crine soluto
Exigit ad saevos famulorum brachia planctus.

Se dunque alla famiglia della defunta dobbiamo riferire queste figure, ben si spiega, che, secondo il loro aspetto, esse appartengono ad una classe inferiore, e, secondo ogni probabilità, servile.

L' ornato architettonico a sinistra mostra, che il nostro bassorilievo andava congiunto con altre forse analoghe rappresentanze, ora disgraziatamente perdute. In ciò che ci resta, si palesa l' inclinazione dell' artista, di arricchir dovunque il marmo di ornamenti e figure. Dovremo peraltro rinunciare a dar una spiegazione di quest' ultime, essendochè, oltre di esser malamente abbozzate e non finite, sono anche danneggiate dal tempo. Nell' angolo della parte sinistra ci rimangono forse le traccie di una rappresentanza della lotta tra Amore e Pane. Ma anche, se ne fossimo sicuri, non saremmo in istato di dire, per qual ragione questo mito quì potea trovar luogo. Chiudo perciò la spiegazione di questo bassorilievo e mi rivolgo al secondo [Abb. 26], che è puramente architettonico, riservandomi di dar più tardi ragione di quest' ordine.



26. Relief vom Grabdenkmal der Haterier. Rom, Lateran.

3. Cinque ragguardevoli edifizj dell' antica Roma si presentano al nostro aspetto; ma nessuno è tale, che al primo sguardo potremmo osare di assegnargli un posto preciso nella topografia romana. Nondimeno chi conosce la natura dell' arte antica, sarà persuaso, che questi edifizj si trovan quì riuniti secondo un certo sistema, e non sieno un capriccio dell' artista, fintantochè non sarà dimostrato il contrario. È perciò della più grande importanza, se ci riesce di fissar almeno un punto certo e sicuro, onde nell' investigazione degli altri si possa procedere. Fortunatamente l' iscrizione posta sopra una di queste fabbriche: ARCVS . IN SACRAVIA . SVMMA ci addita la strada. Giacchè anche se tacessero gli scrittori antichi, la natura del luogo c' insegna, che la denominazione di *summa* non può convenire alla Sacra via, se non nei dintorni dell' arco di Tito, che ne occupa precisamente il posto più elevato. È dunque naturale, che il primo nostro pensiero si rivolge a quest' arco, se l' iscrizione citata pare indicarci la medesima località. Ma dovremo subito abbandonare quest' idea. Chè, anche se volessimo condonare all' artista di non aver osservato tutte le particolarità dell' originale nella sua copia, dovremmo richiedere almeno la corrispondenza delle disposizioni generali. Ma nell' arco di Tito non si trova il frontispizio sopra la porta; nè anche il doppio attico del bassorilievo. Vi è di più, che per l' arco di Tito passava, come passa anch' oggi, la strada, che sarebbe resa impraticabile per la statua della Roma, che si vede nell' interno dell' arco scolpito. Ma se questo non è quello di Tito stesso, dovremo nondimeno supporlo posto nella sua vicinanza; e perciò sorge la quistione, da quale parte dobbiamo cercarlo. Per poter rispondere, chiamo in ajuto la fabbrica, che

sta accanto, alla destra di chi guarda, e che è un tempio di Giove. Di Giove è la statua col fulmine in mano, che si vede posta nell' interno; a Giove accennano i fulmini figurati al disopra del frontispizio. Ora quale sarà quel tempio di Giove accanto alla Sacra via summa? So, che vado contro l' opinione di un illustre topografo, qual' è il sig. comm. Canina, ma debbo sostenerlo: è il tempio di Giove Statore. Non è quì il luogo di entrar in una discussione intorno a tutti i punti della topografia, che si trovano connessi colla menzione di questo tempio negli scrittori antichi. Ma per non esser tacciato di leggierezza, debbo addurre almeno le principali prove a sostegno della mia opinione. E cito in primo luogo le parole di Dionisio Alic. (Ant. II, 50): (*ἱερὰ*) *Ῥωμύλος μὲν Ὀρθωσίῳ Διῒ παρὰ ταῖς Μυκωνίσι πύλαις, αἳ φέρουσιν εἰς τὸ Παλάτιον ἐκ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ*, alle quali si aggiungono le altre di Plutarco (Cic. 16): *ἐκάλει τὴν σύγκλητον εἰς τὸ τοῦ Στησίου Διὸς ἱερὸν, ὃ Στάτωρα Ῥωμαῖοι καλοῦσιν, ἱδρυμένον ἐν ἀρχῇ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ πρὸς τὸ Παλάτιον ἀνιόντων.* Secondo lo stesso scrittore (Popl. 19): *ἀνάκειται δὲ τὴν ἱερὰν ὁδὸν πορευομένοις εἰς Παλάτιον ἀνδριὰς αὐτῆς* (*Κλοιλίας*) *ἔφιππος, ὅν τινες οὐ τῆς Κλοιλίας, ἀλλὰ τῆς Οὐαλερίας εἶναι λέγουσιν*, e parlando della medesima statua, Plinio dice (34, 6, 13): »E diverso Annius Fetialis equestrem (statuam tradit), quae fuerit contra Iovis Statoris aedem in vestibulo Superbi domus, Valeriae fuisse Publicolae consulis filiae«. Aggiungo che: Tarquinius Priscus (habitabat) ad Mugoniam portam supra summam novam viam (Solin. I, 24), e che Livio (I, 41) sul medesimo re dice: »habitabat enim rex ad Iovis Statoris«; onde pare che la »Superbi domus« di Annio Fetiale sia identica al domicilio di Tarquinio Prisco suo padre. Ora tra tutte queste autorevolissime testimonianze non esiste contraddizione, se poniamo, che la summa Nova via si diramava dalla summa Sacra via; che la porta Mugonia era accanto alla summa Sacra via, per ove ancor oggi si ascende al Palatino, cioè appresso l' arco di Tito; che accanto alla porta Mugonia si trovò posto il tempio di Giove Statore; ciò che era il nostro scopo di dimostrare. Il tempio dunque era situato nello angolo degli orti Farnesiani vicino all' arco di Tito, e stava attaccato alle falde, o quasi sul monte Palatino, così che Ovidio (Trist. I, 32) potè veramente dire:

Hic Stator, hoc olim condita Roma loco est;

e Livio, ove da Romolo vien fatto il voto del tempio (I, 12): Iuppiter tuis iussus avibus *hic* in Palatio prima urbis fundamenta ieci. Che debba esser collocato sull' alto del monte stesso, non solamente non vien richiesto dai citati documenti, ma anzi contradetto dal catalogo dei regionari, che lo mettono nella regione quarta. Ma la posizione sulle falde del monte mi pare, che sia accennata anche nel nostro bassorilievo per alcune parti architettoniche, che dietro il tempio sono indicate con leggieri tratti e si elevano in più piani.

Appoggiandomi sulle cose dette fin quì, torno all' arco in Sacra via summa, la di cui situazione non può ora esser più tanto dubbia. Dovea star a dritta dell' arco di Tito per chi veniva dal foro, e piuttosto un pò più al di là che di quà dell' arco. Ma arrivati a questa conclusione, possiamo andare un altro passo avanti ed affermare, che l' arco in Sacra via summa non è svanito del tutto dalla terra, e che ne esistono ancor oggi alcuni ruderi. »Dopo la distruzione della torre dei bassi tempi, volgarmente detta

cartolaria o cancellaria, alla pendice del monte Palatino e presso l'arco di Tito, si è fatta una rimarchevole scoperta. Si è veduto, che la torre era fondata sopra una più lunga e larga serie di pietre quadrilunghe, parte peperino, parte travertino, appoggiate ad un grosso muro; ove si vedono in molta parte le impronte di altre simili pietre, toltene da tempo remoto, forse per la distruzione della torre, o nel suo abbandono. Quasi nel mezzo di queste pietre vi è costruzione massiccia di muro misto di scaglie, come dicesi, a sacco, da osservarsi«. Così vengono descritte queste rovine da Fea (Della casa aurea di Nerone, p. 3), il quale le volle attribuire al ponte fabbricato da Nerone per congiungere la sua casa aurea coi palazzi del Palatino. Quest' opinione, quantunque accettata da molti, in mancanza di prove definitive ed indubitate non può aver altro valore, che di conghiettura. Ora però, che abbiamo ricevuto notizia della esistenza di un arco in Sacra via summa, con maggior probabilità potremo riferire a questo le rovine. Esso stava attaccato propriamente alle falde del Palatino, siccome nella natura lo mostrano le impronte di grosse pietre accennate di sopra; e non meno lo addita il nostro bassorilievo, ove dietro l'arco, come dietro il tempio di Giove, veggonsi indicate diverse fabbriche del Palatino. Quel nucleo poi di costruzione mista nel medio evo ha occupato appunto lo spazio vuoto, l' interno dell' arco, dove nel bassorilievo vediamo posta la statua di una Roma sopra spoglie. Ma si domanderà: quale sarà stato l' uso di quest' arco posto così fuori di strada? Ed ecco una risposta. Sappiamo che a Roma nei principali luoghi di traffico per comodità dei commercianti erano eretti i cosidetti Giani, come p. e. quello volgarmente detto quadrifronte al foro boario. Che maraviglia dunque di trovarne un altro sulla Sacra via summa, dove secondo le notizie degli scrittori e le memorie delle iscrizioni era uno di quei luoghi di commercio (cf. Becker Top. p. 226. Preller Region. p. 129)? Così il nostro arco stava in stretta relazione con quella fila di botteghe, che, come lo mostrano le rovine, si stendevano da esso fin a quel punto, dove la strada si rivolge a dritta verso l'arco di Costantino. Questi ruderi sono di un' architettura per niente rimarchevole, e perciò la terza fabbrica del nostro bassorilievo non possiamo cercare accanto all' arco, ma al più sul punto accennato, dove finiscono le botteghe. E difatti nell' angolo dirimpetto alla meta sudante furono scoperte una volta varie mura di struttura alquanto più nobile, come si vede indicato nella pianta grande di Roma del sig. comm. Canina. Esse ben possono aver appartenuto a questo terzo edifizio. Ma anche così resteremo incerti sul nome e sulla storia di esso per mancanza di notizie scritte che si potessero appropriare ad esso. Per la statua posta nell' interno dovremo crederlo un sacello di Cibele, ossia Magna mater, e per la tensa trionfale ed i trofei sulla cima dedicato da qualche imperatore vittorioso.

Ora la quarta fabbrica, che siegue, è essa veramente il Colosseo come in riguardo alla natura del luogo possiamo aspettare? Si vede subito, che alcune ragioni parlano contro, alcune in favore di questa supposizione. La pianta, che tende alla forma rotonda, mentre dovrebbe esser ellittica, non formerebbe un ostacolo serio, potendosi attribuire questa differenza all' inabilità dell' artista. Gli ordini degli archi sono appunto tre, come sussistono ancora. Le statue del piano medio troviamo anche nelle medaglie, che sono fregiate di una rappresentanza assai circostanziata del Colosseo;

e se in esse pure nel piano superiore paiono esser accennate delle statue, mentre nel nostro bassorilievo scorgiamo delle aquile, a questa differenza forse non si dovrebbe dar troppo peso, se nel resto la corrispondenza pare assicurata. Ma, bisogna dirlo, quasi troppo compendiosa si mostra la maniera di ristringere l' immenso numero degli archi della circonferenza a soli tre. Ancor più dovrà sorprenderci di veder soppresso affatto il quarto piano che si erge sopra le arcate. Finalmente quella specie di merli, che spuntano sopra l' orlo superiore del fabbricato, mal corrisponde all' idea, che da altri indizj ci siamo formata del meccanismo inserviente a cuoprir l' arena dell' anfiteatro con velario. Restando così in sospeso il nostro giudizio, cercheremo di intavolare la quistione sotto un altro punto di vista, che possa condurci, se non a liberare l' artista dalla taccia di negligenza, almeno a scusarlo. Lo scopo dell' artista è stato di copiare *esattamente* i varj edifizj? o ha voluto piuttosto, quando li riunì sul ristretto spazio del suo marmo, rappresentare una strada, indicando solamente le fabbriche più ragguardevoli, che ne segnalavano la direzione? In questo caso potremmo perdonar all' artista, se si contentava di darci una indicazione anche alquanto vaga del fabbricato e dell' architettura del Colosseo, che ne risvegliasse l' idea generale; se non che abbiamo diritto di richiedere che qualche particolarità venga in ajuto a dileguarci ogni dubbiezza intorno al fondamento della nostra opinione. Ed una tale particolarità mi pare che sia quel vestibulo sormontato da quattro cavalli a sinistra di chi guarda, che sporgendo dalla circonferenza dell' edifizio dovea attrarre più d' ogni altra cosa l' attenzione di chi passava per la strada. Se sia quello stesso, del quale osserviamo ancora i vestigj sulla parte settentrionale del Colosseo, non voglio affermare di certo, essendo che, secondo gl' indizj delle medaglie, anche gli altri ingressi principali erano decorati in maniera simile. Ma almeno la strada, che l' artista volea rappresentare, dovea passar da questa parte, se gli altri edifizj, che abbiamo osservati, stavano veramente a dritta della strada per chi veniva dalla parte dell' arco di Tito.

Continuando ora in questa direzione, ci resta nel nostro bassorilievo ancor un quinto edifizio, che l' iscrizione: ARCVS . AD . ISIS mette in relazione con Iside, mentre la statua posta in mezzo appartiene a Minerva. Ma considerando i pochi progressi che la topografia dei siti dietro il Colosseo ha finora potuto fare per mancanza di notizie, siamo costretti di avanzarci sul campo di vaghe conghietture, che forse dalla scoperta di un solo fatto nuovo potranno esser rovesciate.

Il primo pensiero che ci viene in mente, è che la regione, nella quale era situato il Colosseo, venne chiamata Isis et Osiris, probabilmente da un rinomato santuario di queste divinità, e che anche il nostro arco non dalla regione (ciò che per la moltitudine degli archi in Roma sarebbe troppo vago), ma dallo stesso santuario avesse ricevuto il suo nome. Ma in questo caso questo dovrebbe trovarsi vicino al Colosseo, mentre che le rovine, che a tale tempio con probabilità si sono riferite, si sono trovate a S. Pietro e Marcellino, non lontano da S. Giovanni in Laterano (Fea Misc. I. p. CCXXII). Altri vestigj del culto d' Iside, cioè bassorilievi, iscrizioni ecc., si sono trovate nella vicina regione Celimontana a villa Mattei e suoi contorni. Ma sia che vi fosse un tempio, o che i monumenti ritrovati si riferissero ad

un culto esercitato nei castra peregrinorum, che vi si trovarono (v. Bull. 1849, p. 34), in ogni caso anche questo sito è troppo lontano da quello richiesto dalla disposizione del nostro bassorilievo. Sarà perciò meglio di domandare, qual punto sia certo nella topografia dei luoghi dietro il Colosseo? Nel catalogo dell' anonimo Einsiedlense vengono nominati: »Arcus Constantini. Meta sudante. Caput Affricae. Quatuor coronati«. Onde si deduce che fra il Colosseo e la chiesa de' SS. Quattro coronati si trovò un luogo o vicolo, chiamato Caput Africae, che, come osserva Becker (Top. p. 508), vien menzionato per la prima volta in iscrizioni del tempo di Caracalla. Quasi nel medesimo sito dobbiamo cercare un santuario di Minerva secondo le parole di Varrone (de l. l. V, 47): »(Caelio iunctae) Carinae et inter eas quem locum Ceroliensem appellatum apparet, quod primae regionis quartum sacrarium (Argeorum) scriptum sic est: Ceroliensis quarticeps circa Minervium, qua in Caelio monte itur, in tabernola est«. Questo Minervio, secondo ogni probabilità, è la Minerva Capta o Capita descrittaci da Ovidio (Fast. III. 835—7):

Caelius ex alto quo mons descendit in aequum,
Hic ubi non plana est, sed prope plana via est,
Parva licet videas Captae delubra Minervae.

Ora fra quei che coltivarono questa Dea, Ovidio nomina anche i maestri di scuola:

Nec vos turba feri censu fraudata magistri
Spernite: discipulos attrahit illa novos,

e se troviamo menzionato in diverse iscrizioni (Orell. 2685, 2934 e 35), »paedagogi puerorum a Capite Africae«, questa coincidenza non ci sembrerà più fortuita, ma servirà a confermare l' opinione, che abbiamo esternata sulla vicinanza della Minerva Capta e del Caput Africae. È da dolere che non siamo in istato di dare esatta ragione di quest' ultimo nome, benchè sia probabile, che stia in relazione con qualche opera egizia ivi vicina. Ma oltre le cose sopra accennate, non ci resta altra memoria del culto egizio sul Celio, se non nelle parole di Trebellio Pollione (XXX tyr. 25): »Tetricorum domus hodieque exstat in monte Caelio inter duos lucos contra Isium Metellinum pulcherrima«, nelle quali parole è memorabile la menzione fatta di due luci. Giacchè confrontando le parole di Paolo Diacono: »Capitalis lucus, ubi si quid violatum est, caput violatori expiatur«, con quelle di Ovidio (Fast. III, 845) sulla Minerva Capita:

An quod habet legem capitis quae pendere poenas
Ex illo iubeat furta reperta loco,

facilmente ci persuaderemo, che ambedue gli scrittori vogliono parlare della medesima cosa, essendo cosa provata che spesse volte hanno attinto dal medesimo fonte (cf. Merkel ad Ovid. Fast. p. XCVI); e perciò potremo credere che il capitalis lucus congiunto colla Minerva Capita sia uno di questi due *luci*. Ed all' esistenza di qualche *lucus* potrà accennare pure l' *arbor sancta* menzionata insieme col Caput Africae dalla Notitia e dal Curiosum Urbis. Ma comunque e quantunque sia vago ed incerto ciò che abbiamo detto finora, resta comprovato, che un santuario di Minerva esi-

steva tra il Colosseo ed i SS. Quattro coronati; e che all' esistenza di un santuario d' Iside non v' è cosa che formi un' opposizione diretta. Se poi consideriamo che in un altro luogo di Roma un celebre tempio d' Iside prese posto presso un tempio di Minerva (a S. Maria sopra Minerva), a cagione dell' affinità che si credeva correre tra queste due divinità, potrà essere successo il medesimo nella vicinanza della Minerva Capita; onde si spiegherebbe, che una statua di Minerva vedesi posta nell' arcus ad Isis.

Ripensando ora a tutta questa esposizione topografica, il risultato se ne può comprendere in poche parole, che cioè nel nostro rilievo è rappresentato l' andamento della Via sacra nella prima sua metà, che percorreva dal sacello della Strenia, non lontano dal Minervio secondo Varrone (l. l. V, 47), fin ai contorni dell' arco di Tito. Ma, si domanderà, per qual ragione una rappresentanza di tal fatta entra nel cerchio di sculture, che senza eccezione a funerali, a sepolcri si riferiscono? La risposta non ci mancherà, se vogliamo considerare i costumi dei grandi funerali a Roma. La prima parte di essi consisteva nell' adornamento e nell' esposizione del morto dentro la sua abitazione; e tale era il soggetto del nostro primo rilievo. Seguì l' esportazione, la pompa funebre, che dovette trovar il suo termine all' ustrino o alla tomba, ma non sempre prendeva, per arrivarvi, la strada più diretta. Le pompe dei Romani più nobili passarono sempre pel foro romano, dove dai rostri si pronunciava l' orazione funebre; e sappiamo altresì che, quando si trattò della forma più solenne, cioè dell' apoteosi, la pompa passando per la Via sacra si muoveva verso il foro. E così sarà stato nei funerali, ai quali i nostri monumenti si riferiscono. Il numero ristretto di questi, che finora è stato ridonato alla luce, non ci permette, è vero, di pronunciar quest' opinione con assoluta certezza. Il bassorilievo però ed i frammenti, dei quali abbiamo ancor da parlare, basteranno almeno per renderci probabile, che era intenzione del possessore del monumento di mostrar con tutti i dettagli, quanto era stato fatto da lui in onore della defunta.

4. Prima però tornerò ancor una volta a questo bassorilievo, per fare alcune osservazioni sulla disposizione architettonica e l' adornamento di queste fabbriche, che finora doveano ommettersi per non disturbar troppo l' esposizione topografica. E ricominciando dal tempio di Giove, ho sentito accusar l' artista per aver sovrapposto al frontispizio di esso una specie di portico o secondo piano che sia; essendo questo contro tutte le regole e tutte le pratiche dell' architettura antica. Ma se vogliamo perdonar all' artista di non aver strettamente osservato le leggi della prospettiva, potremo spiegar questa particolarità in modo che non offende l' uso degli antichi. Ricordo in primo luogo il portico del Panteon di Roma, il quale è eretto innanzi ad un muro laterizio che si eleva fin sopra l' altezza del frontispizio. Abbiamo poi le sostruzioni del tempio della Concordia e la rappresentanza del medesimo sopra medaglie, dalle quali vediamo, che stava esso attaccato ad una gran sala più larga della facciata del tempio. Se il tetto dell' uno e dell' altro edifizio abbia avuto la medesima altezza, può restar dubbioso. Ma provato una volta, che un tempio potea esser messo innanzi ad un altro edifizio, formandone quasi l' ingresso, niente c' impedisce, che sia fatto come nel portico del Panteon, e che si possa

dare anche un altro piano all' edifizio aggiunto. Giacchè, quantunque fossero strettamente riuniti tra loro per l' uso delle funzioni, nell' architettura poteano esser diversissimi. Così dunque credo, che dietro il tempio di Giove Statore abbia esistito un' altra fabbrica di più considerevole altezza, ed avente un secondo piano. L' uso di essa forse sarà stato analogo a quello della sala dietro il tempio della Concordia, che era uno dei luoghi soliti per le riunioni del senato. Sappiamo almeno che Cicerone, quando ebbe scoperto la congiura di Catilina, convocò il senato nel tempio di Giove Statore. Non è dunque probabile, che quella sua orazione fulminante sia stata pronunciata in una sala attigua, quale la vediamo accennata dal nostro bassorilievo?

Che il tempio stesso non sia quello originariamente dedicato da Romolo, non occorrerà di dimostrare. L' ordine corinzio delle colonne accusa piuttosto l' epoca, nella quale alla meschinità dei sacrarj antichi successe la magnificenza imperiale. Il fregio ci mostra gli utensili necessarj pe' sacrifizj, come li vediamo p. e. anche sul creduto tempio di Vespasiano al foro romano; solamente due aquile ci ricordano il Dio, al quale il tempio era dedicato.

Nell' arcus in Sacra via summa ci spiace il doppio attico, che in nessun altro monumento si ritrova; ma appunto per questo non potremo credere, che vi sia stato arbitrariamente messo dall' artista. Ora avendo osservato, che l' arco, non che il tempio, stava attaccato alle falde del monte Palatino, ben potrebbe darsi, che da questa sua particolare posizione derivasse anche la singolarità della disposizione architettonica. Così si poteva p. e. aggiungere il secondo attico, se si voleva eguagliare l' arco nell' altezza ai palazzi posti di dietro, per poter servirsene come di una loggia scoperta. In questo riguardo non sarà inutile di osservare, che questo arco s' innalza fin al margine superiore del rilievo, mentre gli altri due fanno vedere alcune figure poste in cima, e che i portici dietro questo giungono appunto alla medesima altezza, forse per indicare qualche comunione tra questo e quelli. La statua della Roma assisa sopra spoglie nell' interno, e le figure di Marte e di Vittoria negli intercolunnj non offrono alcuna particolarità, che meriti speziale attenzione.

L' edifizio, che siegue appresso, possiamo chiamar arco trionfale, in riguardo alla tensa trionfale ed i trofei posti in cima; in quant' all' uso forse meglio converrebbe la denominazione di edicola o sacello, meno per la statua (giacchè statue troviamo anche negli altri due archi), che per l' altare posto avanti ad essa. Sul coperchio di quest' ultimo sarà meglio di parlar più tardi.

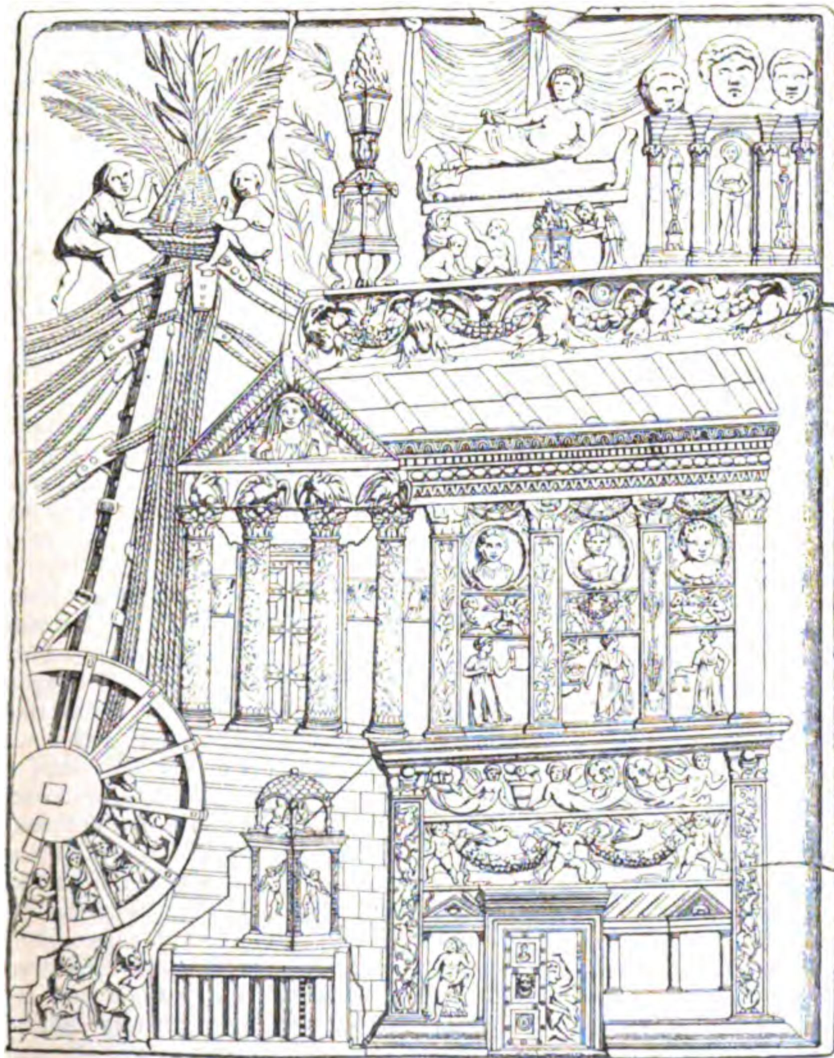
Sul modo compendioso di rappresentare il Colosseo, già abbiamo fatto parola, così che ci possiamo contentare di assegnare alle statue poste negli archi del piano medio il loro nome. La prima è di Esculapio, e non differisce in nulla dalle solite rappresentanze di questo Dio; la seconda di un uomo imberbe appoggiato sopra un tripode, ed in essa dovremo riconoscere Apolline; la terza ci manifesta Ercole per la sua clava, e ci ricorda quelle rappresentanze di quest' eroe, nelle quali trae dietro di se il cane Cerbero. Che la scelta di queste tre divinità abbia avuto una ragione particolare, nulla ci porta a credere. Anche nell' esecuzione più di qualunque altra parte paiono esser trattate come cosa meramente accessoria.

Le due figure poste negli archi o nicchie accanto alla Minerva dell' ultimo edifizio, non sono nemmeno finite, e non oso perciò nessuna conghiettura sul loro significato. Solamente credo poter affermare, che non sono quegli Eoni del culto di Mitra, pe' quali furono presi nel primo ragguaglio dato dall' Instituto. Dovrà perciò pure restar incerto, quale relazione a queste figure possano avere la cista e gli uccelli rassomiglianti a pappagalli scolpiti nei campi sopra di esse; mentre le armi che adornano il fregio non disconvengono a Minerva ed alle statue poste in cima dell' arco, che accennano qualche vittoriosa impresa di guerra. Uomini inginocchiati sembrano invocar la grazia dell' imperatore che procede sopra quadriga veduta di faccia tra due alberi e trofei. E benchè siano piccolissime figure, pare nondimeno certo, che l' artista ci abbia voluto rappresentar il momento della vittoria, essendo che sotto i piedi dei cavalli riconosciamo le figure di nemici appena prostrati.

Il pilastro fregiato di rabeschi ci mostra che quì il bassorilievo avea anche originariamente il suo termine. L' altra estremità non ci mostra neppure una rottura del marmo; la mancanza peraltro di un analogo ornato ci fa supporre che, sebbene vi fosse chiusa una sezione della rappresentanza, vi si potea aggiungere un altro rilievo, forse della medesima lunghezza che contenesse la rappresentanza dell' altra metà della Via sacra. Disgraziatamente non ce n' è rimasta traccia veruna, e senza poter compire questa lacuna, dobbiamo intraprendere a spiegar le maraviglie, che ci offre un terzo bassorilievo.

5. Questo [Abb. 27] ha qualche analogia col secondo, in quanto che in esso pure predomina l' architettura. Ma, non ostante la magnificenza ed il lusso di essa, la curiosità dello spettatore viene in primo luogo eccitata da una cosa molto insolita e quasi mai vista sopra monumento greco o romano; cioè una macchina di complicato meccanismo eretta innanzi ad un edifizio prostilo. Non è da maravigliare, se a prima vista vi si credette ravvisare tutt' altro di quello che veramente vi è rappresentato. Così nel primo ragguaglio, che fu pubblicato intorno alle sculture di Centocelle, questa macchina fu spiegata per l' innalzamento di un obelisco. Tale interpretazione pareva raccomandarsi per la forma rastremata della trave eretta quasi a verticale posizione. Guardandola però più accuratamente, mi avvidi subito, che vi si trattò non di una, ma di due travi compagne, riunite tra loro con pezzi di legno nel modo usato anch' oggi pei ponti o palchi, che servono nella costruzione di fabbriche di considerevole altezza. Essendo con ciò esclusa l' idea dell' obelisco, esitai intorno la vera spiegazione, quando mi ricordai di un bassorilievo capuano, dedicato da un redemptor proscenii (Millin, gal. myth. 38, n. 139), dove vien rappresentata una macchina in modo, è vero, molto più compendioso, ma che nondimeno offre una analogia grandissima col nostro monumento. Giacchè, oltre la trave alquanto inchinata ed alcune funi che da essa si dipartono, vi vediamo la medesima grande rota mossa da uomini che la calcano co' piedi. Quì non esiste dubbio, che questa macchina serva ad elevar grandi pesi, nel modo che vien fatto dalle cosidette grue usate nei porti per iscaricar i bastimenti. Già questo confronto potrebbe bastare, per assegnar alla macchina del nostro monumento il medesimo uso. Ma per buona fortuna possediamo ancora un' esatta descrizione, che non solamente dà piena certezza alla

nostra spiegazione, ma anche ci permette di fissare i nomi di ogni parte della macchina. È Vitruvio che nel libro X, cap. 2 seg. ci descrive macchine trattorie di diverse strutture, ma tutte così simili alla nostra, che



27. Relief vom Grabdenkmal der Haterier. Rom, Lateran.

questa pare quasi composta secondo le regole di Vitruvio. Farà bene chi conosce poco la meccanica, di tenersi presenti le tavole CXXVI e CXXVII aggiunte al Vitruvio di Marini, per intender meglio la descrizione che stiamo per esporre nei suoi dettagli. Vitruvio stesso intende di parlar di quelle

macchine, che di rado si adoperano, affinchè siano note; e principalmente di quelle che al bisogno si allestiscono per la costruzione dei tempj e delle opere pubbliche. La prima è questa: »tigna duo ad onerum magnitudinem ratione expediuntur, a capite a fibula coniuncta et in imo divaricata eriguntur; funibus in capitibus collocatis et circa dispositis erecta retinentur«. Un altro genere di tali macchine è »satis artificiosum et ad usum celeritatis expeditum .... est enim lignum, quod erigitur et distinetur retinaculis quadrifariam«. Ho messo quì tutte e due le descrizioni, essendo che nel nostro rilievo non si può distinguere bene, se le due travi erano divaricate da basso o se erano congiunte in modo da formarne una sola. Ma credo che qualche distanza dovea esser da basso, affinchè vi potesse passare la fune trattoria e vi fosse luogo per fermar le teste del subbio. Ciò ci viene confermato, se guardiamo attentamente le funi, che trattengono le travi nella loro posizione inchinata, e che erano denominate *funes antarii* e *retinacula*. Nel nostro bassorilievo *antarii* sono quelli che si stendono verso il tetto dell' edifizio; *retinacula*, quelli che dalla parte opposta finiscono nel margine del rilievo. Di queste funi la metà è fermata alla trave anteriore visibile; l' altra metà, alla seconda, coperta dalla prima, di che si avrà l' evidenza esaminando i legami della prima, terza e quinta delle funi ritenitrici e della prima delle antarie, che sono delineate sopra la trave, mentre le altre sono coperte. La ragione, per la quale i gruppi delle ritenitrici nella nostra macchina sono cinque, delle antarie due soltanto, da Vitruvio non vien accennata, ma si spiega per l' azione della macchina. Giacchè le antarie non hanno altro scopo se non di trattener le travi nella loro posizione, mentre le ritenitrici debbono concorrer insieme alle travi a sostener i pesi, che si vuol portare in alto per mezzo della macchina. Molto sensato è poi il meccanismo, poichè queste funi non sono semplicemente rannodate alle travi, ma raccomandate mercè di taglie o troclee, meccanismo che permette di abbassar o di alzar, con facilità e secondo il bisogno, l' albero di mezzo. — Vitruvio nella descrizione della prima macchina continua così: »alligatur in summo trochlea, quam etiam nonnulli rechamum dicunt«. Questa troclea nel nostro bassorilievo è quella, che dalle altre si distingue per grandezza e per la sua posizione verticale. E verticalmente da essa scendono le funi fin dietro la scala dell' edifizio, dove dobbiamo supporre la troclea inferiore, alla quale vengono attaccati i pesi da elevarsi mercè di tenaglie di ferro: »ad rechamum autem imum ferrei forcipes religantur, quorum dentes in saxa forata accommodantur«. Ommetto quì la descrizione particolare delle troclee, che Vitruvio, giusta il numero della girelle, chiama trispasto, pentaspasto, polispasto: esse in nulla differiscono dalle troclee, che ancor oggi sono in uso. Della fune trattoria poi, che attaccata coll' una delle estremità alla troclea inferiore si rivolge intorno alle girelle, l' altra parte vien riportata a basso tra le due travi, ove sono divaricate, ed ivi fermata al subbio, che colle sue teste introdotto dentro i cheloni, attaccati alla parte posteriore delle travi, gira facilmente il suo asse. Ma per muoverlo vi erano diversi metodi; il più semplice per mezzo di vetti che passavano a traverso del subbio. »Sin autem colossicotera amplitudinibus et ponderibus onera in operibus fuerint, non erit suculae committendum, sed quemadmodum sucula cheloniis retinetur, ita axis includatur habens in medio tympanum amplum, quod nonnulli rotam appel-

lant. .... Tum autem circa tympanum involutus alter funis refertur ad ergatam, et is circumactus tympanum et axem versat, funes circum axem se involvendo pariter extendunt et ita leniter levant onera sine periculo. Quod si maius tympanum collocatum aut in medio aut in una parte extrema fuerit, sine ergata calcantes homines expeditiores habere poterunt operis effectus«. Quest' ultimo è il caso nel nostro bassorilievo. Una gran rota è attaccata all' estremità dell' asse, ossia subbio, la di cui testa ci si mostra nel centro della rota; cinque uomini montati dentro s' affaticano per muoverla. Ma sebbene a ciò possano bastare, resta ancor la difficoltà, che essi, posti come peso dentro il meccanismo, non valgono a regolare il movimento, e p. e. a trattenerlo secondo il loro volere e secondo il bisogno, quando il peso da elevarsi è portato a conveniente altezza. Vi è perciò »circa tympanum involutus alter funis«, che nell' altra specie di macchina fu fermato all' argano, ma quì vien tenuto da uomini posti fuori della rota. Se così p. e. un sasso è portato in alto, gli uomini nella rota cessano dal calcarla; ma allora il sasso ricadrebbe muovendo per il suo peso la rota nella direzione opposta, se questi uomini di fuori non la ritenessero nella sua posizione per mezzo delle funi. Così, credo, il meccanismo sarà chiarito abbastanza. Le due piccole scale, che conducono alla rota ed alle travi, non hanno bisogno di spiegazione. Ma resterebbe ora da parlare di quell' oggetto conico in cima della macchina, che, se non è canestra, pare almeno lavorato nella medesima guisa di giunchi intrecciati. Ma per quant' io conosca la meccanica, debbo confessare, che non intendo, a qual uso possa aver servito. Vi accede che i ramoscelli di palma e, come pare, d' alloro, che sporgono dietro e sopra quel canestro, piuttosto che ad un certo uso, a puro ornamento debbono esser destinati. Per esternar dunque una opinione intorno ad una cosa, che, per parlar francamente, non mi è tutta chiara, credo che i lavoranti, terminato il lavoro della fabbrica, adornano festosamente questa macchina, che loro è stato di principale utilità nella costruzione. Sarebbe questo un uso analogo p. e. a quello ancora vigente in Germania, ove i lavoranti facendo festa innalzano una grande corona di fiori in cima del tetto, quando la costruzione di una fabbrica nuova è portata a questo termine. Se poi lo scopo del nostro bassorilievo non è di rappresentare semplicemente un certo edifizio, ma la costruzione di questo, non potea l' artista sciegliere un momento più conveniente della terminazione. Gli istrumenti ancora presenti ci debbono ricordare il lavoro, che era da fare, e nondimeno vediamo il lavoro fatto, cioè l' edifizio con tutta la sua eleganza ed il suo lusso, che ora dovremo più accuratamente esaminare.

6. Una scala larga, quanto la facciata, conduce ad un portico di quattro colonne, pel quale l' edifizio entra nella classe dei prostili. Tale ordinamento dell' architettura, come pure le aquile sopra le colonne ed i putti co' fulmini sopra un' ara posta innanzi, potrebbero risvegliare in noi l' idea di ravvisare quì un tempio e forse un tempio del supremo degli Iddii. Ma due cose si oppongono a questo parere: il resto delle decorazioni, e più ancora la disposizione fondamentale dell' edifizio. Giacchè poco converrebbe ad un tempio il veder raffigurato nel frontispizio il ritratto d' una donna, e più altri tre sul fianco, di due figli, cioè, ed una figlia di questa donna, che pare identica a quella da noi esaminata sul primo bassorilievo.

Non voglio ora parlar quì delle altre figure, come delle Parche, Stagioni, e loro particolare relazione. Ma in quant' alla disposizione generale dell' edifizio, dobbiamo accorgerci che sotto questo supposto tempio esiste un piano inferiore con apposita porta e di un' altezza quasi non minore del superiore. E dove mai si è visto un tempio greco o romano a due piani? All' incontro questa forma dell' architettura è molto comune per un' altra classe di edifizj: cioè i sepolcri romani. Vitruvio, è vero, non ne parla; ma non parla in genere de' sepolcri, siccome di edifizj, che per la loro natura, per la natura dei paesi, per differenza di costumi appena si sottomettono a regole generali. Ma quella lacuna, che egli quì lascia, per noi vien supplita a maraviglia dalle rovine dei sepolcri stessi, e specialmente da quelle dei contorni di Roma. Citerò come esempio più utile alle nostre ricerche il cosidetto tempio del Dio Rediculo alla valle d' Egeria; poi anche il cosidetto vicino tempio di Bacco, che pure senza dubbio è sepolcro (cf. Agincourt, Archit. tav. 22); il sepolcro vicino a ponte Nomentano, ed alcuni altri a sinistra dell' odierna via Appia vicino all' osteria del *Tavolato*. Questi esempj, che facilmente potranno essere aumentati, bastano per fissare la disposizione architettonica di una classe intera di sepolcri. Essi tutti, come quello del nostro bassorilievo, sono distinti in due piani. Il superiore, che quasi sempre ha un piccolo portico, al quale si ascende per una scala applicata alla facciata, contiene una sola camera che riceve lume sì dalla porta e sì da alcune finestre praticate nei muri, sia di fianco, sia di dietro. Questa camera, la quale nell' interno non mostra niente di quelle disposizioni architettoniche, che sono indispensabili per riporvi il cadavere o le ceneri di un defunto, non può aver avuto altro scopo se non di celebrarvi le sacre cerimonie convenienti ai defunti, e di riunirvisi per le cene funebri, che anche nella festa delle *parentalia* si ripetevano. Tale uso, di cenare sopra la tomba, oltre dalle testimonianze degli scrittori (p. e. Stat. Silv. V, I, 235 seg.) vien comprovato anche dall' esistenza di un triclinio che si trovò ben conservato sopra un sepolcro di Pompei e non manca che del tetto, per mostrar una quasi perfetta analogia con queste rovine di Roma (Mazois, Pomp. I, pl. XX). — A questa camera ossia cella, come abbiamo detto, è sottoposto un piano inferiore che, secondo la natura del luogo, può in tutto o in parte esser sotterraneo; ma anche si trova tutto sopra terra. Nel primo caso l' ingresso dovea esser aperto al dissopra; nel secondo troviamo una porta particolare sul fianco dell' edifizio, come la vediamo nel nostro rilievo e nel tempio del Dio Rediculo. Questo piano dunque forma la tomba, il sepolcro propriamente detto. Nel suo interno si trovano le nicchie grandi e piccole, che riceveano i sarcofaghi e le urne, e se non sono in numero tanto grande quanto nei colombaj, bisogna riflettere, che l' uso di tali mausolei era ristretto ai membri più nobili di una famiglia. Così p. e. in una camera sotterranea della vigna Lozzano, non violata da scavi anteriori, non si sono trovati che tre sarcofaghi, nessun' urna piccola, nessuna cella. — Non voglio quì tacere l' opinione che mi esternò un mio amico artista sull' analogia che passa tra questa specie di sepolcri e molte antiche chiese cristiane. Egli mi ricordò che la crypta di esse contiene specialmente il sepolcro del Santo, al quale vien intitolata la chiesa sovrapposta; e se questa, per poter ricevere la moltitudine dei divoti, dovea esser ampliata oltre i limiti del sepolcro, non cessò mai l' uso di erigere

l' altare principale appunto sopra questa tomba. Così pare probabile, che questa disposizione sia derivata dai sepolcri romani; e tanto più lo sembra, se si riflette, che nemmeno adesso questa specie di sepolcri è venuta fuori



28. Römisches Grabmal. Stuckrelief in München.

di uso; p. e. sul nuovo Camposanto di Napoli ne vediamo molti, che alla tomba hanno sovrapposta una piccola cappella per celebrarvi funzioni religiose in certi giorni dell' anno.

Ma torniamo al nostro bassorilievo, ove un' altra particolarità della struttura richiede la nostra attenzione. Voglio parlare di quel cancello

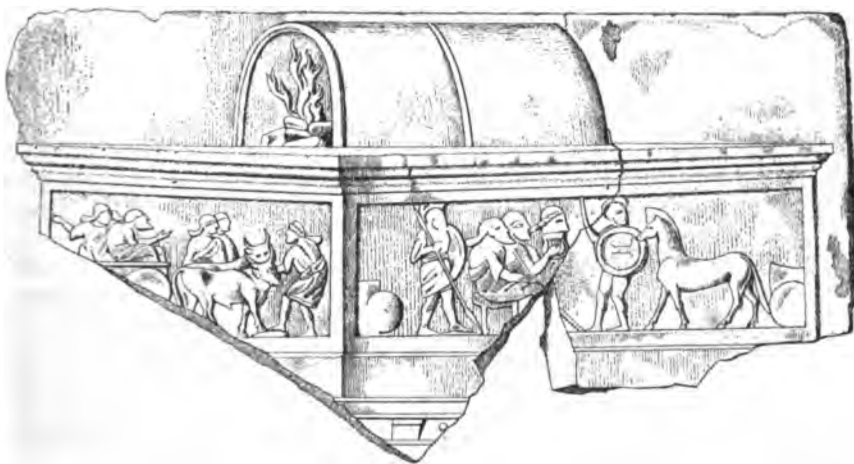
ossia inferriata, che sporge sotto la scala conducente al portico. Il sig. dott. E. Braun, riportandosi al tempio delle otto colonne, che sta alle falde del Campidoglio, dove una chiavica è coperta dallo scalone di esso, volle spiegare anche questo cancello per una chiavica, e si raffermò in questa opinione, quando conobbe, che nel tempietto accanto alla porta della tomba è rappresentato un Ercole assiso sopra canestra, come suole vedersi dopo aver purgato le stalle di Augia; giacchè a lui quasi Cloacino ben converrebbe la vicinanza della chiavica. Ma quant' anche sia speziosa questa conghiettura, non posso far a meno a dipartirmene. In primo luogo non posso concedere troppa autorità all' esempio allegato del tempio delle otto colonne. Le condizioni del terreno sono ivi tanto particolari, che quest' esempio, anzichè a regola, possa servire piuttosto come eccezione, che rarissime volte si sarà ripetuta. Verrà ancor meno il valore di detto esempio, se posso addurne un altro di questa supposta chiavica in rappresentanza di antico sepolcro. E difatti esiste in un bassorilievo di stucco, proveniente dalla vigna Ammendola, ora in possesso del sig. cav. Ruspi, il quale ne presentò all' Instituto un disegno, che diamo inciso sulla tav. d'agg. M.*) Vi vediamo un giovane appoggiato ad una stela funebre con in mano una corona di fiori ed in atto di metterla sopra ara accesa, la quale ornata di festoni è posta avanti un edifizio ombreggiato da alto pino. In questo edifizio, che pure è fregiato di festoni, vi riconosciamo subito un sepolcro della classe sopra descritta. Una larga scala conduce alla cella superiore; e sebbene il piano inferiore non sia espresso con diligenza (essendo forse scavato dentro una collina), pure riconosciamo accanto alla scala un cancello simile a quello del mausoleo nostro. Guardando ora di nuovo le rovine della campagna di Roma, troveremo p. e. nel tempio del Dio Rediculo uno spazio vuoto, fatto a volta, sotto la scala, il quale vien congiunto colla camera sepolcrale per mezzo di una porta corrispondente sotto la porta principale del piano superiore. Esaminando però le pareti di questo spazio, non vi si trovano vestigia di sepolcro, ma solamente due aperture ai lati dell' edifizio, dove nel nostro rilievo abbiamo il cancello. In un' altra rovina, circa due miglia fuori di porta S. Giovanni, questo vuoto corre intorno tutta la cella sepolcrale, così che al livello del piano superiore ne vien formato un circuito lastricato con musaico; se non che in questo pavimento da ciascuno dei lati dell' edifizio scorgiamo due tavole di travertino perforate, corrispondenti a tante aperture della volta, onde possano aver accesso il lume e l' aria. Anche nel colombajo accanto a porta Latina, in uno dei lati, è praticata una specie di finestra, che ascende al livello del suolo, dove probabilmente sarà stata chiusa con cancello simile al nostro. Ora ricordandoci, che la cella sepolcrale dovea spesse volte esser aperta, sia per introdurvi altri cadaveri, sia per farvi delle libazioni sopra le ossa, ci persuaderemo facilmente, che la tomba non potea esser mai chiusa affatto all' accesso dell' aria, onde sarebbe stata resa inaccessibile per l' esalazione dei cadaveri o per l' umidità del luogo. E così si spiegano tutti i citati provvedimenti, come mezzi per ottenere quest' uno e medesimo scopo. Mi si opporrà forse, che si potea conseguir

---

*) [Das Relief befindet sich jetzt im Antiquarium zu München, Saal I, Nr. 346. Abbildung 28 nach Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 103.]

il medesimo risultato in maniera più semplice praticando alcune finestre nelle pareti della cella sepolcrale, come realmente si è fatto p. e. nel sepolcro vicino a ponte Nomentano. Ma questo metodo avea per lo meno il difetto di palesare ai curiosi ciò che si trovava dentro la tomba; ed all' incontro colle inferriate sotto le scale si guadagnava, che l' aspetto di questi santuarj fosse riservato alla famiglia, a quei, che tenevano più cara la memoria dei defunti seppellitivi dentro.

Non so, se esiste altro esempio, dove questo spiracolo sporgesse fuori della sostruzione della scala. Nel nostro rilievo questa prominenza ha servito per erigervi sopra un altare, che nel sopracitato bassorilievo di stucco si trova posto avanti al sepolcro, a campo aperto. In quanto al nostro, bisognerà fare quì una piccola digressione in riguardo a quel coperchio che, come cupola formata di squamme e sorretta da quattro faci, si eleva sopra al fuoco. Simile arnese adorna altresì l' ara di Cibele, posta innanzi



29. Relief mit der Darstellung eines Altars. Nach Ann. dell' Ist. 1849, tav. N.

all' arco di questa Dea nel secondo bassorilievo da noi pubblicato; e ne posso addurre altri due esempj, uno in un bassorilievo di Parigi (Clarac pl. 127, n. 314), sul quale vediamo rappresentato un sagrifizio rustico fatto da Sileno; l' altro in un bassorilievo frammentato del Museo di Mantova (Tom. III, t. 14), ove vedesi la medesima cupolina sostenuta da animali sopra ara accesa. Se il ch. editore di quel museo in tal occasione propone di dare a quest' utensile il nome di cortina, non voglio perora oppormi, non sapendo sostituirvi altra denominazione più conveniente; solamente avverto, che non dovremo confondere questa cortina con quella del tripode di Apolline. Non mi par poi dubbio l' uso che se ne faceva, e si spiega dal bisogno di tener coperto il fuoco contro l' intemperie dell' aria, giacchè in tutti gli esempj allegati l' ara si trova a cielo aperto.

L' analogia del soggetto mi giustificherà, se pubblico in questa occasione un frammento di bassorilievo (tav. d'agg. N.) [Abb. 29], tratto da un disegno favoritomi dal sig. cav. Gerhard, che lo propose in una delle nostre

adunanze (v. Bull. 1846, p. 89). Vi vediamo una grande base o ara che sia, di forma bislunga e di un' altezza circa della metà della lunghezza. Vi è sopra acceso un fuoco che vien racchiuso da un coperchio pure bislungo nella sua pianta e formato a volta di botte in maniera che solamente alle estremità non resta chiuso. Si credette allora ravvisarvi un fabbricato destinato alla combustione dei morti, perlocchè la base sarebbe l' ustrino, cioè la sostruzione stabile del rogo. I bassorilievi scolpiti sui fianchi, dei quali quì non è il luogo di parlar distesamente, mostrano qualche analogia con alcune scene di monumenti etruschi, che hanno rapporto ai funerali, di maniera che essi non formerebbero un ostacolo a questa spiegazione. Ma ciò, che me la rende meno probabile, è che manca il rogo, che dovea esser costrutto sopra l' ustrino; giacchè quel legno, che vediamo sottoposto al coperchio, non può bastare a consumare un cadavere intero. Dovremo perciò ritenere per ora la denominazione generale di ara, aspettando che altri sussidj ci ajutino una volta a definirne meglio il particolar uso. Forse questo darà un qualche lume intorno alla differenza nella forma delle cortine, che può esser motivata tanto da un certo culto religioso, quanto dal bisogno di difendere più o meno la fiamma dal troppo libero accesso dell' aria.

Gli edifizj, che mi hanno servito nell' esposizione antecedente, sono di un' elegante struttura laterizia, i capitelli, i cornicioni ecc. mostrano una bellezza che merita di esser imitata ancor oggi; e nel loro insieme non ci lasciano sentire il bisogno di altri ornamenti sculti in materiale più prezioso. Nondimeno un accurato esame ci dà gl' indizj, che la parte esterna di questi sepolcri ne era alle volte fregiata. Ed a darci un' idea di quelle magnificenze, non troveremo una guida migliore del nostro bassorilievo. Gli ornamenti e le sculture vi sono in tanto numero, che anzichè di scarsezza, quasi di troppa esuberanza dobbiamo lagnarci. E non manca chi per questa ragione amerebbe affermare, esser il nostro bassorilievo piuttosto un capriccio, un pasticcio di scarpellino che la vera rappresentanza di un edifizio, che possa una volta aver esistito. E non voglio negare, che p. e. si oppone alle pratiche costantemente usate dagli antichi, se l' architrave sopra le colonne è soppresso, e le aquile, che potrebbero trovar luogo sul fregio, riposano colle zampe sopra gli stessi capitelli. Quì l' artista studiandosi di presentare prima di ogni altra cosa la ricchezza, il lusso dell' architettura, ben può aver soppresso alcune parti che, di principale necessità per la struttura, restarono privi di ornamenti. Anche per i tempietti rappresentati accanto alla porta della tomba sarà difficile di trovar un' analogia nei monumenti superstiti. Ma che il nostro mausoleo sia veramente superiore a moltissimi altri per ricchezza di decorazioni, si manifesta già dall' immensità de' frammenti decorativi, che furono trovati insieme coi bassorilievi descritti e che, secondo ogni apparenza, non formano che una piccola parte di quello, che una volta deve aver esistito. È da osservare poi, che la disposizione di alcune parti ornamentali concorda coi monumenti in modo da non farvi dubitare dell' esattezza dell' artista nella osservanza delle regole comuni. Così nell' architettura di tempj pseudoperipteri sarà difficile di trovar un esempio, che lo spazio intermedio dei pilastri sia diviso orizzontalmente in due parti. Ma avviene diversamente nell' architettura dei sepolcri. Ce lo mostrano p. e. il tempio del Dio Rediculo ed un altro sepolcro della via Appia, distante circa cinque miglia

dalla porta. In essi gira intorno i muri esterni ed alla metà dell' altezza dei pilastri un fregio di ornati alla greca, che nel mausoleo degli Aterii vien sostituito da ornato figurativo. Dove in esso vediamo posti i ritratti di fanciulli, troviamo nel primo dei citati monumenti gl' incavamenti destinati per ricevere lastre grandi quadrilatere, sia d' iscrizioni, sia di bassorilievi. Qual maraviglia dunque, se il lusso si dilatò anche fin' ai compartimenti inferiori del fregio intermedio; tanto più se questo mausoleo non era, come gli altri, di struttura laterizia, ma nel suo esterno era coperto tutto di marmo, che quasi provoca la scultura? Concedendo perciò che l' artista abbia potuto errare nell' esprimere i particolari di alcune parti, debbo sostenere, che non abbiamo il diritto di negargli la fede in quant' all' insieme degli ornamenti, quali egli ce li ha proposti nella sua opera.

7. Dovremo ora rivolgerci alla parte figurativa delle decorazioni. Tra esse, i ritratti già accennati di sopra meritano qualche considerazione, in quanto che ci danno un' idea della maniera con cui furono impiegati nei sepolcri i ritratti di famiglia che a centinaja vediamo dispersi nei musei e nei palazzi di Roma. Un interesse maggiore vi risvegliano diverse figure mitologiche, tra le quali primeggiano le tre donne disposte tra' pilastri del fianco, che non esitiamo di dichiarar per le tre Parche. Di che non resterà dubbio ai nostri lettori, se vorranno ripensare a quanto con profonda dottrina è stato esposto intorno a queste divinità dal Welcker (Zeitschrift f. a. K. p. 197 seg.) e dall' Avellino (Bull. nap. n. 38 e 39). Alcune particolarità però nel nostro bassorilievo ci riescono affatto nuove e c' impongono il dovere di entrar in un esame più accurato. Gli attributi della prima e terza figura sono semplici e chiari: quella a destra di chi guarda tiene in una mano la bilancia, nell' altra un oggetto poco distinguibile, che non potrà esser altro se non il peso; quella a sinistra presenta un rotolo svolto. Ambedue guardano verso la loro sorella, che occupa il posto di mezzo, il quale le sembra dato come posto di preferenza e di onore, giacchè in tutta la sua apparenza questa Parca si mostra più ricca delle altre. E mentre queste portano un abito semplice, essa di doppio chitone si mostra vestita. Il rotolo ha comune colla sorella, ma colla differenza, che tien pronto lo stile per scrivervi sopra, mentre quello dell' altra pare già scritto. Inoltre accanto a lei vediamo un vaso a due manichi, ove una piccola figura di donna alata sorvola, portando nella sinistra un oggetto, che pure rassomiglia ad un vasetto. È principalmente quest' ultima parte della rappresentanza, che per la sua novità richiede la nostra attenzione. Ma, per darne la giusta spiegazione, sarà necessario in primo luogo di distribuire i nomi delle tre sorelle tra le figure del nostro rilievo. E confrontando i monumenti, troveremo che il rotolo svolto è il solito attributo di Atropos, la quale p. e. nel sarcofago capitolino dal Prometeo, assisa accanto al morto, ne recita i decreti del fato, come per la scrittura sono fissati immutabilmente. Ma già in riguardo alla bilancia poco ci giovano i monumenti; anzi pare che rechino nuova difficoltà alla spiegazione della rappresentanza in discorso. Da un solo esempio, per quant' io sappia, conosciamo la bilancia in mano della Parca, cioè dal coperchio di un sarcofago capitolino. Ivi Clotho tiene la rocca ed il fuso, Atropos il libro o rotolo, Lachesis che sta in mezzo, la bilancia ed il

cornucopia. Ma se per questa analogia volessimo spiegar la Parca colla bilancia per Lachesis, l' ordine delle tre sorelle nel nostro rilievo sarebbe tutto inverso; cioè: Lachesis, Clotho, Atropos, ordine che in nessun monumento, in nessuno scrittore si è mai ritrovato. Lo scioglimento di questa difficoltà si da, se domandiamo, quale sia l' idea particolare, che gli antichi vollero rappresentare sotto la figura di ciascuna delle Parche presa per se sola. Rispondo colle parole di Welcker (l. l. p. 223): »L' essenza della *Μοῖρα*, ossia il destino della vita umana sotto le figure delle tre Parche è stato immaginato dagli antichi 1. come dipendente da distribuzione divina, ossia come emanazione di un potere superiore a noi; 2. come dipendente dal caso della fortuna, che regala i suoi doni senza certa regola; 3. come sottoposta alla legge di una necessità immutabile, inalterabile«. L' idea della distribuzione divina del destino, che avea luogo nella nascita dell' uomo, si trova già espressa da Omero (Od. VII, 197):

> *ἅσσα οἱ Αἶσα Κατακλῶθές τε βαρεῖαι*
> *γεινομένῳ νήσαντο λίνῳ, ὅτε μιν τέκε μήτηρ.*

(cf. Il. XX, 128; XXIV, 210). Questa metafora, secondo la quale il destino venne distribuito *filando*, è quella stessa, che fece dare alla prima delle Parche il nome di Clotho. Ma con egual dritto in lei si poteva adoperare la metafora del pesare; e se Esiodo dice, che le Parche danno agli uomini e il bene ed il male, queste parole debbono risvegliare in noi l' idea di un certo equilibrio. E per citare un autore più contemporaneo al nostro monumento, Persio pare alludere almeno alla bilancia, quando dice (V, 47):

> Nostra vel aequali suspendit tempora libra
> Parca tenax veri.

Così la bilancia in mano di Clotho deve sembrar un attributo tutto conveniente a questa dea come dispensatrice. Lachesis già per il suo nome allude alla fortuna della sorte; e se troviamo, che dagli scrittori e nei monumenti l' idea del sortilegio era poco coltivata, ne dobbiamo veder la ragione in una superstizione, che dall' antichità si propagò anche per tutto il medio evo, vale a dire che la fortuna dell' uomo sia soggetta alla costellazione degli astri. È perciò che il più delle volte nei monumenti troviamo Lachesis occupata nell' osservare l' oroscopo. Non manca peraltro ogni vestigio del sortilegio anche in tempi antichi. Platone (de rep. X, p. 618) ci dà a vedere *προφήτην λαβόντα ἐκ τῶν τῆς Λαχέσεως γονάτων κλήρους*, e Pindaro (Ol. VII, 117), secondo lo scoliasta, introduce Lachesis: *ἐπεὶ περὶ κλήρου ὁ λόγος*. Nella religione dei Romani poi quest' idea ottiene un' importanza anche maggiore, se vogliamo considerare, che la Fortuna propriamente non era altro che Lachesis. In questo senso si potea dar alla Lachesis del citato sarcofago capitolino l' attributo del cornucopia. Ma più chiaramente l' affinità tra queste due divinità trova la sua espressione nel culto della Fortuna Praenestina, che era rinomatissimo per il sortilegio. Non ci maraviglieremo dunque, se nel bassorilievo di Centocelle vediamo accanto a Lachesis un vaso o urna, che ora senza difficoltà spiegheremo per l' urna delle sorti (cf. Bull. 1849, p. 99 seg.). In quant' all' altro attributo del rotolo aperto, ricorderò che secondo Tertulliano (de anima 39) »ultima die (della settimana dopo la nascita) *Fata scribunda* advocantur«,

mentre il libro di Atropos si riferisce al fato già scritto, cioè invariabile. Meno chiaro è il significato di quella figura volante sopra l' urna delle sorti. L' oggetto che porta in mano pare un vasetto, onde potrebbe mettersi a confronto col calamajo che Lachesis tiene in mano sopra il sarcofago capitolino dal Prometeo. Ma anche con quest' analogia la spiegazione non ha guadagnato gran fatto. Se dico poi, che simili figure volanti siamo consueti di chiamar Vittorie, bisogna confessare, che questo è un nome piuttosto generico che significante. Nondimeno considerando che sopra medaglie di Diocleziano e Massimiano troviamo rappresentate tre sorelle con cornucopia e timone e l' iscrizione FATIS VICTRICIBVS, non mi pare inconveniente, che nel nostro rilievo siasi voluto con questa figurina rappresentare Lachesis come Parca vittrice o di prospero evento, in conformità all' idea fondamentale sopra espressa, secondo la quale le altre due sorelle racchiudono in se piuttosto la predestinazione della vita umana, mentre essa con più larga mano spende tutto ciò, che può dare alla vita maggior vaghezza e felicità.

Ciò basterà intorno alle Parche considerate per loro stesse. Ma essendo il nostro mausoleo ricchissimo di sculture, bisognerà domandare, se queste divinità vi si trovano isolate come simboli della mortalità, o in rapporto con altre figure. Rivolgendoci però al fregio intermedio sopra le Parche, vi scorgiamo alcuni Amorini ed animali. Io avendoli guardati più volte, non pensai ad altro se non di prenderli per cosa accessoria e meramente ornamentale. Ma non è così. È il merito del sig. cav. G. B. de Rossi, versatissimo ne' monumenti della bassa antichità, di aver riconosciuto sopra Clotho il Capricorno, sopra Atropos l'Ariete, cioè due segni dello Zodiaco, ai quali nel primo momento egli avrebbe voluto aggiungere i Gemelli sopra Lachesis. Riflettendo però che i primi due segni corrispondono al principio dell' inverno e della primavera, mentre i Gemelli col cambio delle stagioni non hanno che fare, abbandonò subito quest' idea e vi sosituì la conghiettura, che il Gambaro e la Libra, segni del principio dell' estate e dell' autunno, si doveano trovar figurati sul lato opposto del sepolcro. È questa una di quelle ipotesi, che non abbisognano di esser convalidate con lunghi discorsi, ma che esternate una volta troveranno generale applauso. Quì peraltro il nostro monumento quasi ci costringe a dire, quanto questa spiegazione si trovi in corrispondenza col resto dell' adornamento figurativo. Quest' allusione alle stagioni rinviene una espressione anche più estesa nelle figure dei putti scolpiti sotto il portico del mausoleo. La falce e le spighe fanno riconoscere in uno di essi l' Estate; nell' altro il mantello ci addita l' Inverno; e così quello, che si trova tra queste due, sarà l' Autunno, benchè non sia troppo chiaro, se ciò che si contiene nel piatto, sia uva, solito attributo di quella stagione. La figura della Primavera manca affatto, ma senza dubbio non è soppressa che per mancanza di spazio.

Le stagioni, rappresentate sotto figure di putti, sono frequentissime sopra sarcofaghi romani; ma questi appartengono tutti ad un' epoca, nella quale si manifestò dappertutto la tendenza, di sostituire alle personificazioni della mitologia greca figure allegoriche o simboli espressivi. Le rappresentanze delle Parche, che già nell' origine erano l' espressione piuttosto di un' idea morale, che di una forza della natura, erano meno soggette a questo cambiamento, benchè l' aumento degli attributi nei tempi posteriori

trovi in esso la sua spiegazione. Ma in quant' alle Ore, già le quattro donne, frequenti sopra monumenti romani, differiscono molto dalle tre sorelle della greca mitologia: mentre queste si veggono riunite tra loro in una sola azione, sia di coro o altro, per esprimere l' idea complessiva del volgere dell' anno; quelle non sono che le rappresentanti delle parti, sintanto che anch' esse dovettero cedere il posto ad esseri ancor più generali, a quegli Amorini, che noi con nome abusivo sogliamo chiamar Genj. Nondimeno in molti luoghi si manifestano le traccie delle idee più antiche; e così credo che anche nel nostro monumento le Stagioni ed i segni dello Zodiaco non hanno un valore diverso da quello delle Ore greche, principalmente vedendoli riuniti ad una rappresentanza delle Parche. Le Ore, come le Parche, vengono chiamate figlie di Giove e di Temide. È vero, che i nomi di Eunomia, Dike, Eirene ce le mostrano come esseri di una sfera sublime, che non riconosciamo più nei Genj dell' età posteriore. Ma anche quest' ultimi per qual cagione si trovano ripetuti tante volte sopra monumenti sepolcrali? O il corso dell' anno dovea accennare la rigenerazione sempre ripetuta della natura, per risvegliare l' idea di una simile risurrezione dell' uomo; o si volea mostrar la vita dell' uomo analoga a quella della natura, che dalla primavera all' inverno cresce, decresce, muore, secondo leggi certe ed invariabili. Ed in ciò consiste appunto l' affinità tra le Ore e le Parche, che ambedue reggono il mondo, la natura e la vita degli uomini, non secondo il proprio arbitrio, ma secondo le leggi eterne della giustizia e dell' equità. È in questo senso, che Giove è il padre di tutte e due; che Ore e Parche furono poste sopra una statua di Giove a Megara (Paus. I, 40, 4), come le Ore e le Grazie a Olympia. Non so, se questa parentela si trova accennata anche nel nostro rilievo: i putti cioè che portano i fulmini sulle spalle, mostrano, che l' altare posto accanto alla scala è dedicato a Giove. So bensì che quest' opinione non troverà appoggio nella mitologia romana. Ma anche la presenza delle Parche e Stagioni deriva piuttosto da idee greche, che romane; e così Giove potrebbe aver quì un altare non come Dio degli inferi (*καταχθόνιος*), ma come *Μοιραγέτης*, fatorum arbiter, reggitore supremo dei destini del mondo e degli uomini. Non potremo peraltro proporre quest' opinione che in modo di una conghiettura non abbastanza assicurata.

Le sculture che fregiano il piano inferiore del sepolcro, sono per la più gran parte ornamentali. Quanto tra esse siano particolari le rappresentanze di due tempietti, già abbiamo detto di sopra. L' uno a destra nell' originale non pare finito, come pure non è finita la figura assisa nell' interno della tomba. L' altro a sinistra è dedicato ad Ercole: la clava, l' arco, lo scifo, rappresentati sul frontispizio, non ne lasciano dubbio. L' eroe stesso tenendo in mano un oggetto, sia martello ossia pala, è assiso nell' interno sopra canestra, riposando, come pare, dalla fatica. Così lo vediamo in altre rappresentanze, dopo aver terminato il lavoro impostogli di purgar le stalle di Augia. Ma quale potea esser mai la ragione, che mosse l' artista, di rappresentar Ercole in questa situazione ed in questo luogo? Confesso di non saperlo; voglio solamente avvertire, che il canestro, sul quale è assiso, ci richiama in mente l' oggetto conico, che come corona è posto in cima della macchina trattoria; e che la giusta spiegazione di questo potrà dar una volta lume anche intorno alla presenza di Ercole.

8. Dopo aver esaminato la macchina ed il mausoleo, ci resta nel nostro bassorilievo ancor un terzo compartimento che vuol esser considerato separatamente. È vero che le cinque aquile che servono di base ad esso, riposano colle zampe sul colmo della tettoja del mausoleo, in maniera che pare formarne una parte integrale. Ed infatti alcuni credevano, che tutto questo apparato, per così dir scenico, sia stato esposto sul tetto, e che la macchina abbia servito per portarlo in su. Ma già abbiamo visto, che questa per la sua struttura dovea esser destinata a tutt' altr' uso. Poi oltre la curiosità di tale disposizione, si oppone l' impossibilità di erigere fabbriche e pulvinari in cima di un tetto, ove non si mostra traccia dell' esistenza di una loggia. Bisognerà nondimeno supporre una relazione molto stretta tra questa parte del bassorilievo ed il mausoleo. Ora non può sussistere dubbio sull' intenzione dell' artista o del possessore del monumento, di metter innanzi agli occhi dello spettatore tutte le magnificenze che, sia nei funerali, sia nello adornamento del sepolcro, si erano presentate. Propongo perciò di ravvisare in questo compartimento un' indicazione della decorazione interna del mausoleo.

Le rovine sopra accennate della Campagna di Roma anche quì possono servirci di guida. Quasi sempre vi troviamo nel muro posteriore della cella una nicchia atta a ricevere una statua. Nel sepolcro vicino a ponte Nomentano questa è adornata di due colonne poste ai fianchi. Altrove vediamo delle colonne a metà internate negli angoli del muro. Ma di particolare valore per il nostro scopo si mostra il cosidetto tempio di Bacco sopra la valle di Egeria (Agincourt, archit. tav. 20). Nell' interno di esso corre intorno alle quattro pareti e nell' altezza di circa undici piedi sopra il pavimento un podio, sul quale riposano pilastri corinzj coronati di architrave ed attico, che si eleva fin dove comincia la curvatura della volta. Simile sarà stata la disposizione della cella nel mausoleo degli Aterii. È vero che quel fabbricato a quattro colonne nell' angolo superiore ci ricorda a prima vista gli archi del secondo bassorilievo; e perciò saremmo propensi a ravvisare anche quì un simile edifizio. Ma tutti gli archi che per la disposizione delle colonne ecc. mostrano qualche analogia, non mancano mai dell' attico sovrapposto all' architrave. Se all' incontro riconosciamo nel nostro rilievo la rappresentanza della parete posteriore della cella, vi ritroviamo espresso a bella posta non già la porta di un arco, ma quella nicchia osservata nelle rovine, con dentrovi la statua, che in esse si è perduta. Le colonne poi, o, come pare, piuttosto mezze colonne, corrispondono ai pilastri del così detto tempio di Bacco; e se in questo, come negli archi, trovammo un attico sopra l' architrave, non si potrà negare, che questo membro architettonico non è necessario per sostener la volta e il muro sovrapposto. A questo muro saranno stati attaccati i tre ritratti, i quali, benchè poco finiti, sembrano piuttosto rilievi che busti, fatti in guisa di quelle maschere sceniche, che p. e. nella villa Albani giustamente vediamo impiegate come ornamenti architettonici.

Abbiamo visto, che nel cosidetto tempio di Bacco i pilastri non riposavano sul pavimento, ma sopra podio di considerevole altezza. Supponendo una disposizione simile anche nel nostro sepolcro, ci si offre un luogo molto conveniente per collocare il pulvinare occupato da donna coricata, che sta innanzi ad un muro, indicato dal peripetasma dietro di esso.

Poichè, entrando nella cella, si vedeva il pulvinare dirimpetto alla porta ed avanti al podio, che era adornato col peripetasma; e sopra di esso si elevavano le colonne colla statua in mezzo. Considerando dunque tutta la disposizione della cella in genere, non la potremo descrivere meglio che colle parole di Vitruvio sull' oecus Corinthius (VI, 3): »oeci Corinthii simplices habent columnas aut in podio positas aut in imo, supraque habent epistylia et coronas aut ex intestino opere aut albario, praeterea supra coronas curva lacunaria ad circinum delumbata.«

In quant' alle figure, che adornano questa parte del mausoleo, debbo volgere in primo luogo l' attenzione sopra una corrispondenza di numeri, che difficilmente potremo attribuire al caso. Abbiamo osservato nel frontispizio del mausoleo il busto di una donna, sul fianco tre ritratti fanciulleschi. Quì si ripetono la statua della donna nella nicchia ed i tre ritratti più giovanili sopra l' architrave. Finalmente innanzi alla donna coricata scorgiamo di nuovo tre fanciulli. Vi si aggiunge, che le donne tutte e tre si rassomigliano almeno in un punto, cioè nella disposizione dei capelli, identica a quella del busto inciso sopra tav. VII [Abb. 30 rechts]. È perciò che credo riconoscere la madre coi figli rappresentata tre volte, benchè sotto forme tra loro diverse. È questo un pleonasmo, che ad alcuni parrà troppo esagerato. Ma bisognerà riflettere, che i nostri monumenti non spettano ai tempi dell' antica e religiosa semplicità, ma ad un' epoca, nella quale, secondo molti testimonj, il culto dei morti era cresciuto a vera idolatria. Non credo poter per la mia opinione addurre miglior prova delle parole di Stazio (Silv. V, I, 230 segg.):

tantas venerabile marmor
Spirat opes: mox in varias mutata (Priscilla) novaris
Effigies: hoc aere Ceres, hoc lucida Gnosis,
Illo Maia tholo, Venus hoc non improba saxo.
Accipiunt vultus haud indignata decoros
Numina.

Secondo queste parole la statua della nicchia sarà dunque la defunta, figurata sotto la forma di una dea, probabilmente Venere; giacchè tutta ignuda ed in atto di mettersi il cesto, tenendone ambedue le estremità nelle mani, vediamo questa dea p. e. anche in una statuetta di bronzo pubblicata nei nostri Annali (1842, tav. d'agg. F). I tre ritratti di sopra, mancanti d' ogni attributo ed inoltre di un lavoro non finito, non ci permettono di dir con certezza, se ad essi convenga una denominazione mitologica. Se fosse così, sarebbe il più naturale di pensare ai compagnî di Amore, Pothos e Himeros, ai quali si potrebbe aggiungere Peitho, riflettendo che tra i tre ritratti sul fianco del mausoleo ve n' è uno che rappresenta una fanciulla.

La donna sul pulvinare ci deve ricordare le moltissime statue in simile posizione, di ritratti che in parte servivano di coperchio ai sarcofaghi, in parte anche si trovano isolati, ma sempre, sia per provenienza, sia per iscrizioni o altro, hanno relazione ai sepolcri, cosicchè formando una classe ad essi particolare, dovrannó anche da essi ripetere la loro spiegazione. Ora essendo conosciuto l' uso di produrre nella pompa funebre *imagines majorum*, potremo credere che abbia esistito un altro costume, di

aver cioè presente nelle cene funebri il ritratto di quello, che avea cessato di vivere, come se vivesse ancora, e nella posizione propria del *decumbere*. E questa non si cambiava nemmeno, quando al ritratto si davano sembianze o attributi di divinità. Così in una statua del Museo Chiaramonti vediamo una donna coricata, con patera nella sinistra, mentre nella destra tiene il serpente di Persefone per alludere al nome segnato di sotto:

PERIPHONE PACATA DITI DECVMBIT
INTEGRITATI LITAT

Anche nel nostro rilievo avremo nella decumbente uno di questi ritratti deificati, ma disgraziatamente l' attributo principale, l' uccello, che tiene sul ginocchio, è di tanta piccolezza da non poterne distinguere il carattere e la specie. Se pertanto confrontando un bassorilievo pubblicato dal Millin (Voyage dans le midi de France, pl. 37, f. 1), vorremmo ravvisare nella donna, madre di due figli e di una figlia, quasi una novella Leda, questa idea non sarebbe disconveniente all' epoca del monumento, ma mancherebbe di quella certezza, che non le si potrebbe negare, se l' uccello fosse più grande e di decisa natura acquatica. Ma, qualunque dea possa essere, non cesserà di rappresentare propriamente la defunta; ed è in questo senso, che le vien prestato il culto dei morti da una vecchia che incensa sopra una ara, mentre anche un candelabro acceso accenna alla solennità, sia dei funerali, sia della ricorrenza delle parentalia.

9. I tre bassorilievi, dei quali finora abbiamo parlato, benchè diversissimi tra loro pei soggetti rappresentati, mostrano in tutto il concetto, in tutta la maniera dell' esecuzione un' affinità, la quale non lascia dubbio, che siano i prodotti di un solo artista. Non così il quarto, che abbiamo fatto incidere sulla tav. VII, fig. 2 [Abb. 30 Mitte]. In esso non si scorge alcun che di quelle minuzie, di quell' esuberanza di dettagli ed ornamenti; ma ci si presentano piuttosto quattro busti di divinità di forme più grandi del naturale e scolpiti in un rilievo molto sporgente. Ma siccome furono trovati insieme colle sculture già descritte, così anche in ciò che rappresentano, si mostrano compagni di esse, e sono adattatissimi a servir di fregio ad un sepolcro. Disgraziatamente non ne possediamo la serie intera che una volta deve aver esistito. Ma come per farvi sentire meno la perdita, la fortuna ci ha conservato l' indizio di un quinto busto, ed è appunto questo indizio, che ci porge la chiave per l' intelligenza dell' insieme. Parlo della mano che riposa sulla spalla della dea più maestosa. Questa mano destra non può appartenere a nessuno dei quattro busti; ma non può appartener nemmeno ad altra divinità se non a Cerere. Il mazzo di spighe, che tiene, è un attributo, che parla chiaramente; e se qualcuno ancora potesse restar dubbioso, ogni incertezza deve cessare, se vediamo, che la dea con questa mano abbraccia un' altra, che, per un attributo non meno chiaro, la falce, ci si palesa per Proserpina. Quell' amore materno, che con tanta predilezione è coltivato dagli antichi nella mitologia di Cerere, non poteva trovar una espressione più degna. La figlia sì per le forme grandiose della testa, sì per la stefane ed il velo ci si mostra non come la vaga donzella, che raccoglie i fiori sui campi di Enna, ma come la sposa dell' inesorabile suo rapitore, alla quale non è concesso di veder la madre che di tempo in

tempo. Accanto a lei ora riconosceremo il suo sposo, Plutone. E se nell' ordinamento dei capelli e della barba pare ricordarci piuttosto l' ideale di Giove, l' artista ha cercato di dar alla testa il carattere austero del Dio degli inferi collo sguardo accigliato. Anche la sottoveste, che cuopre il petto, conviene meno a Giove che a Plutone. — Tra i due busti che restano, uno è mancante della testa, ma un gran caduceo basta per dirci che esso rappresenta Mercurio. Più difficile era di trovar la denominazione della donna, che sta in mezzo a lui ed a Plutone. Giacchè vedendola in compagnia di divinità della più alta sfera, era naturale di credere che anch' essa vi dovea appartenere. Ma il festone, del quale ha cinto il petto, i frutti che porta nel grembiule, non si addicevano a nessuna di queste grandi divinità. Anche nella testa non si scorgevano que' tratti maestosi e sublimi, che ad esse sono proprj. L' espressione ne è divina sì, ma non cessa di partecipare del carattere di quegli esseri che formano il corteggio dei supremi Iddii. Ed a tale classe veramente appartiene: tutte le difficoltà svaniscono ad un tratto, se la chiamiamo una Ora. Essa insieme con Mercurio psicagogo deve indicar la ricorrenza di quell' epoca dell' anno, che permette a Proserpina di tornar ai superi. Mi contenterò di convalidare questa spiegazione col confronto di un solo monumento, del coperchio di un sarcofago nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, del quale ho parlato nel Museo renano IV, 1846, p. 471 seg. (cf. Ann. 1844, p. 196, 1) [oben S. 14 ff. S. 12]. Non occorrerà neppure di dimostrar con





30. Hochrelief und Büsten vom Grabdenkmal der Haterier. Rom, Lateran.



molte parole, per qual ragione tale rappresentanza possa esser destinata a fregio di un sepolcro. Ciò che abbiamo premesso intorno al significato delle stagioni tante volte ripetute in monumenti sepolcrali, anche quì trova la sua applicazione. L' idea di un ritorno, di una risurrezione dopo la morte, che per esse vien accennato coll' analogia della vita sempre rigenerante della natura, nel ritorno di Proserpina si manifesta sotto le forme più concrete della mitologia e di un culto dilatato per tutto il mondo antico.

10. Sulla medesima tavola VII [Abb. 30 rechts und links] hanno finalmente trovato luogo due busti che rappresentano i ritratti di un uomo e d' una donna. Il serpente che sta rannodato sotto il petto del primo, ci fa ravvisare in esso un medico, essendo noto dai monumenti che i medici non solamente si appropriavano quest' attributo del dio loro patrono, ma spesse volte si faceano rappresentare con tutto l' atteggiamento di esso, conservando le proprie sembianze nella sola testa. Più importante però di questo busto è per noi l' altro della donna, in quanto esso solo ci dà un indizio certo sul tempo, al quale appartengono i monumenti finora descritti. Giacchè basta di prendere in mano l' iconografia romana del Visconti per convincersi, che la moda di portar i capelli ondeggianti, come vediamo espresso quasi a caricatura nel nostro busto, si ristringe dentro i limiti della *prima metà del terzo secolo.* Ma forse si moverà dubbio, se tutte le altre sculture siano contemporanee al busto. E quì non esito di affermarlo, in quant' ai tre primi bassorilievi da noi esaminati. Gli ornamenti dell' architettura, che circonda il busto, debbono anche ad un occhio poco esperto confermare l' identità dello scalpello. In quant' ai quattro busti di divinità, ho già sopra accennato la differenza del lavoro. Ma bisognerà ben riflettere, se questa differenza non si riferisce piuttosto ai concetti ed alle proporzioni, che all' epoca. I busti semicolossali provocano un tocco più franco e grandioso di quello, che vien richiesto dalle minuzie architettoniche, anche se il medesimo artista vi mettesse mano. E guardati questi busti in se stessi, ci permetterebbero appena di assegnar loro un' epoca anteriore o inferiore alle altre sculture, come facilmente si potrebbe dimostrare, confrontando p. e. le opere del tempo degli Antonini e di Costantino. Tale confronto però ci porterebbe troppo lontano, e deve essere riservato ad investigazioni sulla storia dell' arte di quest' epoca, quali pur troppo ci mancano ancora. Per adesso saremo contenti di aver aggiunto al numero dei monumenti, che offrono i materiali per questa storia, una sì importante serie di sculture.

11. Essa vien aumentata ancora da una quantità di frammenti scolpiti in marmo, i quali per essere in gran parte ornamentali, non abbiamo voluto riprodurre nelle nostre tavole. Noto tra essi due pezzi di un gran pilastro fregiato di tralci e foglie di vite, tra' quali scorgonsi le figure di Baccanti, Satiri e Sileni, mentre in cima ne spuntano le tre braccia di un candelabro; poi un alto pezzo triangolare con ornamento di fiori e fusti di candelabro. Furono trovati anche alcuni frammenti figurati, uno dei quali pare rappresentare Diana in atto di scendere dal carro per visitare Endimione; un altro alcune fanciulle, che empiendo di fiori i loro canestrini, si mostrano spaventate da qualche straordinario avvenimento, quale p. e. poteva essere il ratto di Proserpina; di un terzo non è conservata che la

figura di un Fiume appoggiato sopra vaso, un gran serpente e la metà di una figura sedente sopra di esso. Merita poi di esser osservato un marmo quadrilatero con profondo incavo tondo, cosicchè potrebbe aver servito a ricevere le ceneri di un defunto; ciascuno dei suoi angoli è formato da una testa d'ariete o capro, al quale vien sottoposto una secchia ripiena di uve, mentre lo spazio tra essi è òccupato da pesci ed uccelli acquatici scolpiti in bassorilievo. Ommetto quì la particolare menzione di molti pezzi architettonici, cornicioni, lastre con fogliami e fiori, in parte eseguiti con una diligenza ed uno studio di natura, che, nonostante la decadenza dell' arte, quando furono fatti, meritano di esser studiati anch' oggi dagli artisti. In quant' allo scopo nostro non servono a darci nuovi schiarimenti, anzi ci offrono nuovi problemi, se si domanda, come ed in qual maniera tanta quantità di sculture poteva esser impiegata in un solo monumento; questione che concerne anche i bassorilievi più conservati, pubblicati da noi. Giacchè la scena dell' esposizione della defunta si trova scolpita non sopra una lastra, ma sopra un blocco di marmo, che una volta deve esser stato messo in opera. Il bassorilievo topografico occupa il lato posteriore di un marmo, il cui anteriore mostra delle modinature simili a quelle della base attica, e deve aver servito di base ad un muro o cancello formato da lastra verticalmente sovrapposta. Sotto i quattro busti scorgiamo un ornato architettonico, quale spesso si trova nella parte inferiore degli architravi delle colonne e delle porte, p. e. nei tempj di Vespasiano e di Faustina, onde ad architrave pare che sia stato destinato questo pezzo di scultura. Tali ed altre particolarità ci servono d' indizio che il mausoleo degli Aterii da fondo in cima deve esser stato coperto di ornamenti e sculture, anche in quelle parti, che, secondo le regole della buona architettura, ne doveano esser prive. Sarebbe di certo interessante, se fossimo in istato di tentarne una ricostruzione. I frammenti scoperti però, rilevantissimi per se stessi, non bastano ancora per chiarirci intorno alle particolarità delle disposizioni architettoniche. Ma ripensando, che non fu dato allo scavo quell' estensione, che dall' importanza della scoperta era richiesta, non posso rinunziare alla speranza, che verrà il tempo, in cui sarà permesso di por mano a questo progetto di ristauro.

Arrivato così al termine del mio discorso non posso far a meno di ricordar ancor una volta ai miei lettori lo stato imperfetto dei monumenti descritti. So bene, che le opere dell' arte hanno il diritto di richiedere un poco d' arte e di eleganza anche nella loro illustrazione; che questa in primo luogo deve cercar di mettere in luce l' unità, la somma dei concetti artistici. Ma come farlo, se non ne conosciamo che una piccola parte? Ai filologi è permesso di scriver commentarj e note ai frammenti di uno scrittore, anche quando non è possibile di formarsi un' idea precisa sull' opera intera. A misura di tali pubblicazioni, prego dunque, sia giudicato il mio lavoro, che non vuol esser un' illustrazione completa, ma una serie di osservazioni intorno ai monumenti degli Aterii.

Sul frontone del tempio di Giove Capitolino.

Discorso letto nella solenne adunanza in memoria della fondazione di Roma, 1851.*)

È la scarsezza di nuove scoperte che oggi mi fa parlarvi non di un monumento nuovo, ma di uno già conosciuto sin da tre secoli, che però pur oggi offre campo alle nostre ricerche. Vale a dire, dirigerò la vostra attenzione sopra uno de' quattro bassorilievi, che nel principio del XVI secolo dalla chiesa di s. Martina nel foro furon portati al Campidoglio ed ivi collocati sulla scala del palazzo de' Conservatori (v. Beschr. Roms III, 1. p. 112). Vediamo in esso rappresentato un sagrifizio dall' imperatore M. Aurelio offerto con gran solennità agli iddii, il di cui tempio scorgesi figurato sul fondo di esso rilievo. Ed è principalmente questa parte accessoria che deve formar l' argomento del mio discorso. Il tempio è tetrastilo dell' ordine corintio, e fralle di lui colonne ci si mostrano tre porte, che debbono corrispondere ad altrettante celle del tempio. Esse non potranno far a meno di rivocare alla mente di ciascuno il celebre tempio di Giove capitolino dedicato non che a lui, ma a Giunone ed a Minerva puranco. Una sola difficoltà vi si offre: il tempio è tetrastilo, mentre il capitolino ebbe sei colonne nella fronte: ed è questa circostanza che ha fatto pretendere ad un illustre letterato, esser quì rappresentato non già il tempio del Campidoglio, ma un altro dedicato altrove alle medesime divinità (Bunsen l. l.). Chi però conosce il modo compendiario, col quale gli scultori antichi solevan trattare ogni edifizio o architettura, concederà anche nel nostro caso all' artista la libertà di cambiare il numero delle colonne secondo la convenienza della sua opera. Ma andrà dileguato ogni dubbio, se esaminino quelle sculture, che l' artista con particolar esattezza ha voluto raffigurare nel frontone del tempio (v. la nostra tav. XXXVI) [Abb. 31].

Il frontone rappresentato naturalmente non può appartener che alla ultima riedificazione del Campidoglio a noi conosciuta, quella cioè di Domiziano. Che anche il tempio eretto da Vespasiano abbia avuto analogo ornamento, ben si rileva dalle medaglie (Canina, Foro rom. tav. XIII. m. n.). Ci resta soltanto il dubbio riguardo alle due prime costruzioni di Tarquinio e dell' epoca Sullana. Di grandissima fama però godette la quadriga di terracotta posta in cima del tempio, che fu creduta simbolo dell' incremento della romana grandezza. Questa quadriga, sebbene non la medesima antica opera di Turanio di Fregellae, anche nella ricostruzione di Domiziano ha conservato il suo posto; e quattro cavalli veduti di faccia appariscono sul culmine del frontone anche nel nostro rilievo. Dalle traccie almeno rimaste sugli angoli di esso si riconoscono due bighe ivi poste a guisa di acroterj, che ritrovansi pure in alcune delle medaglie, mentre in altre si crede riconoscervi delle aquile. Sopra un frammento di bassorilievo da citarsi più tardi la sola ivi conservata di esse bighe vien retta da una donna distinta da un velo che le forma un arco sul capo.

*) Annali dell' Istituto XXIII, 1851, p. 289—297. Monumenti dell' Istituto V, tav. 36.

Nell' esaminare le figure del frontone stesso sarà nostro primo dovere di assicurarci bene sul significato del gruppo principale e centrale, in che veniamo ajutati da alcuni bassorilievi, che sempre ed a buon dritto sono stati messi in rapporto col culto delle divinità capitoline (Ann. dell' Ist. 1844. p. 196) [oben S. 12 ff.]. Parlo di que' coperchi di sarcofaghi, che ci mostrano nel centro della composizione quelle medesime tre divinità spesse volte accompagnate da una dea, che possiamo chiamar Fortuna, o meglio Salus Populi Romani. Nei due lati la rappresentanza è chiusa da' due carri del Sole e della Luna, a' quali sono aggiunti i due Dioscuri coi loro cavalli. Non può esservi dubbio che la rappresentanza del nostro frontone nelle sue parti principali non sia formata dai medesimi elementi. Chiare senz' altro sono le figure di Giove, Giunone, Minerva; chiari sono i carri del Sole e della Luna. I Dioscuri vi mancan soltanto, ma forse l' artista, che nemmeno poteva mostrarci i cavalli de' carri in tutta la loro lunghezza, li ha ommessi solamente per mancanza di spazio, e come figure, che per l' intendimento dell' insieme sono di minor importanza, e che ampliano sì, ma non cambiano il concetto fondamentale. Di più grande importanza sembra un' ulteriore circostanza. Ne' sarcofaghi le figure si muovono in un ordine tutto opposto a quello del frontone: cominciano cioè dalla parte sinistra col carro del Sole, mentre sul frontone del tempio quella della Luna si trova al medesimo posto in senso inverso; e così pure le due divinità compagne di Giove hanno pur esse cambiato il posto tra loro. Sciogliere questa contraddizione de' monumenti sarà tanto più necessario, in quanto che da essa dipende la decisione della questione, in qual' ordine cioè siano state disposte le tre celle delle deità capitoline. A quale genere dunque de' monumenti dovremo prestare maggior fede? Le medaglie sembrano parlar in favore de' sarcofaghi, e in favore del nostro rilievo un passo di Livio (VII, 3); il quale sulla legge »de clavo figendo« ci dice: »fixa fuit dextro lateri aedis Jovis opt. max., ex qua parte Minervae templum est«; probabilmente dalla parte destra di chi guardava il tempio. La decisione però mi pare doversi ricavare dalla dottrina augurale de' Romani. Il tempio di Giove aveva la sua faccia rivolta a mezzogiorno. Il sole dunque alzavasi a destra di chi guardava il tempio, ed era perciò naturale, anzi necessario, rappresentar nel frontone il sole da siffatta parte. Per quelli all' incontro, che lavorarono i sarcofaghi, questa necessità non aveva luogo. Essi adottarono l' ordine più solenne di ogni movimento in tutta l' antichità, cioè da sinistra a destra, cambiando però coll' ordine de' carri anche quello delle divinità, cosicchè invece d' infrangere l' autorità del nostro monumento, essi servono piuttosto a confermarla.

Alle tre deità capitoline vediamo aggiunta una quarta, la quale però, dal perchè vedesi in piedi, non potrà credersi della medesima importanza di esse che solennemente stannosi assise. L' attributo della destra disgraziatamente in gran parte è perduto. La posizione peraltro di questo giovane è tanto caratteristica, che non ci lascia dubbio di supplirvi il caduceo e di riconoscere in esso il dio Mercurio. La sua presenza quasi non merita spiegazione. I Romani, come da autori anteriori a loro riferiscono Macrobio (Sat. I, 4) e Servio (ad Aen. II, 296), in essa credettero ravvisare un' influenza de' culti di Samotracia, identificando i penati colle deità capitoline »et argumento utuntur, quod Tarquinius Demarati Corinthii filius,

Samothracicis religionibus mystice imbutus, uno templo ac sub eodem tecto numina memorata coniunxit. His addidit et Mercurium, sermonum deum«.



31. Giebel des capitolinischen Jupitertempels. Relief im Palazzo dei Conservatori. Nach Monum. d. I. V, 36.

Lascio da parte la questione sull' origine samotracia degli Dei romani. Ma questo passo almeno c' insegna, tanto che i Romani (come secondo Callimaco i Tusci) presero Mercurio per identico a Casmilo o Camillo, quanto che già originariamente a Roma il culto di Mercurio trovossi associato a quello delle deità capitoline.

Le figure fin quì considerate occupano nella composizione i posti più nobili e formano una serie continuata che, dal basso elevandosi verso il centro, dall' altra parte ritorna in giù, in modo che gli stessi cavalli della Luna debbono inchinarsi verso la terra. Tal ordine fu reso possibile dall' artista coll' assegnare alle tre divinità de' seggi elevati e sottoponendo ad esse come sgabello l' aquila di Giove con le ali distese. Ma l' aquila sola non poteva bastare a riempir il vuoto lasciato sulla base del frontone, e vi hanno perciò trovato posto alcune altre divinità, di rango inferiore sì, ma sempre in relazione all' impero esercitato dalle superiori sui destini di Roma. Tra esse una sola per se stessa

è chiara: la figura cioè del dio barbato sotto di Mercurio. Il panneggiamento e principalmente il bastone, intorno al quale si ravvolge un serpente, cel fanno conoscere chiaramente per Esculapio, il dio salutifero. Ma come, si domanderà, un dio non romano, ed introdotto a Roma solamente nella metà del quinto secolo (461 a. u.) ha potuto esser congiunto alle supreme deità tutelari della città? Credo che la questione può esser sciolta per mezzo della dea postagli accanto. Qual' altra ella sarà, se non quella da' Greci chiamata Hygieia, da' Romani Salus? Non nego, che queste due divinità originariamente siano ben diverse; anzi, mentre presso i Greci Hygieia segue Asclepio come figlia e compagna, credo che presso i Romani tutto al contrario la Salus abbia tratto seco l' Esculapio. Ora la Salus nel culto romano, e segnatamente nel culto delle deità capitoline, è di un' importanza tale che difficilmente poteva non trovarsi, ove queste, in un consesso così solenne come si mostra nel nostro frontone, trovansi rappresentate. Più sopra ho di già citato i coperchi di sarcofaghi che mostrano congiunta alle deità capitoline una dea rassomigliante a Fortuna, ma che a buon dritto fu da noi chiamata Salus Populi Romani. Più importanti sono gli atti de' fratelli Arvali, ne' quali quasi costantemente ai sacrifizj offerti a Giove, a Giunone, ed a Minerva è riunito anche quello della Salus. In questa dea, per così dir, vien personificato l' effetto salutifero, che il dominio delle tre supreme deità esercita sopra la città eterna. Ma mi si dirà, che sopra i citati sarcofaghi la Salus vien rappresentata col cornucopia e col timone, mentre nel nostro rilievo essa per solo distintivo porta, come sembra, un corto scettro. E quì rispondo che i sarcofaghi appartengono ad una epoca, nella quale il cornucopia vien concesso a quasi tutte le personificazioni di salute, pace, liberalità, ed altre; che all' incontro nelle medaglie ad un dipresso contemporanee al nostro rilievo, la Salus si trova eziandio col solo simbolo di un corto scettro (p. e. Pedrusi, Cesari III, 4, 9). Riconoscendo dunque quì la Salus Pop. Rom., non ci recherà meraviglia, se in un' epoca del sincretismo di religione greca e romana troviamo ravvicinato ad essa, siccome identica ad Igiea, il dio Esculapio; siccome già nell' anno di Roma 572 secondo l' oracolo de' libri Sibillini furono offerti dei voti ad Apolline, Esculapio e Salus (Liv. XL, 37) nelle occasioni di gravi malattie. Dovremo forse riconoscere un' influenza greca anche nella presenza di quel giovanetto che dall' altra parte dell' aquila vedesi collocato. Un' accurata ispezione del marmo originale mi ha convinto, che per la sua età egli tiene il mezzo tra putto e giovane adulto. La mancanza però di ogni attributo c' impedisce di assegnargli un nome certo ed indubitato. Ma quasi spontaneamente ci si offre Ganimede, il coppiere di Giove; e fintanto che non ci verrà proposta una denominazione più conveniente, ci contenteremo di chiamarlo così, ben sapendo, che egli per il suo ufficio non può paragonarsi all' autorità delle altre divinità quì rappresentate.

Dopo aver esaminato tutta la parte centrale del nostro rilievo ci rivolgiamo ai due gruppi, che sono disposti alle due estremità con apparente parallelismo. L' ordine della composizione forse esigerebbe di cominciar da quello più vicino al carro del Sole. Parlerò nulladimeno in primo luogo del gruppo opposto, che si vede più chiaramente espresso e si presta ad una spiegazione ben assicurata. Vi è rappresentato Vulcano distinto dal pileo, che tien sull' incudine il metallo per farlo battere da due Ciclopi con

pesanti martelli. Si penserà facilmente alla fabbricazione del fulmine pel supremo degli iddii; nè voglio negare, che quì possa esser veramente raffigurato un tal atto. Ma forse tale spiegazione sarà più vera in apparenza, che in sostanza; giacchè quì si tratta meno di Giove tonante, che di Giove ottimo massimo, supremo tutelare di Roma. Sarà dunque da preferirsi una spiegazione, che ci mostri Vulcano in rapporto colla religione propriamente romana. Nè per essa siam manchevoli d' indizj. Non voglio ripetere quì le favole sulla generazione del re Servio Tullio, quella analoga di Ceculo, fondatore di Preneste, ed altre simili; ma non anderemo lunghi dal vero, se asseveriamo: aver avuto Vulcano in origine un significato non molto diverso da quello di Vesta, cioè del dio tutelare de' focolari, parte più santa di ogni casa. In tal senso Vulcano come dio elementare si associa molto convenientemente alle divinità capitoline, che reggono i destini di Roma in una sfera più elevata.

Ma quale sarà finalmente il gruppo opposto a quello di Vulcano? Il parallelismo è chiaro, e si dovrebbe credere, che coll' ajuto di questo principio non possa esser difficile di arrivare ad una spiegazione soddisfacente. Ma nondimeno debbo confessar la mia ignoranza. Per quant' io sin da lungo tempo abbia esaminato scrittori e monumenti, i miei studj non sortirono alcun frutto. La natura poi del monumento è tale, che nemmeno materialmente si possa proferir una sentenza esatta sugli attributi, dai quali ogni interpretazione dovrebbe partire. Al dio elementare del fuoco probabilmente corrisponderà una divinità pure elementare, sia dell' acqua, sia della terra, come p. e. sarebbe il romano Saturno, dal quale ne' tempi più remoti aveva preso nome tutto il colle capitolino. Ma lascio ad altri più felici di me esercitare il loro ingegno nella soluzione di questo problema, contentandomi per adesso di averlo raccomandato all' attenzione di tutti.

Arrivati così alla fine della descrizione ci sarà permesso di lanciare ancor uno sguardo sull' insieme dell' opera. E se dobbiamo giudicare del merito artistico della composizione, sarà necessario di toccar almeno di volo una questione finora da me trascurata: se cioè nel nostro rilievo abbiamo una copia completa di tutte le figure una volta esistenti nel frontone del tempio capitolino. Già di sopra ho esternato l' opinione, che nell' originale accanto ai carri del Sole e della Luna si trovarono forse i Dioscuri. Quì debbo aggiungere, che anche negli angoli potrà esser stata omessa qualche figura. Ed a crederlo mi porta un frammento di rilievo pubblicato dal Piranesi, che nel resto non può paragonarsi colla esattezza della nostra rappresentanza, ma negli angoli del frontone mostra decisamente due deità locali (Magnificenza ed archit. de' Rom. p. CXCVIII; Müller und Wieseler, Denkmäl. II, n. 13). Tali figure coricate, come p. e. le personificazioni del Tevere e del colle capitolino, anche nella nostra rappresentanza del frontone formerebbero un supplemento molto conveniente alla composizione. In quanto poi all' effetto dell' insieme, esso nell' originale forse sarà stato ben diverso dalla nostra copia, se, come è probabile, al movimento di ogni figura, principalmente de' carri, fu dato più libero campo; ed è perciò che quì non voglio parlare sulle linee, cioè sull' equilibrio della composizione, benchè esso sembri esser stato osservato con sufficiente severità. Ma comunque sia di tutte queste giunte ed allargamenti, il significato dell' insieme non ne verrà in nulla cambiato. Possiamo anzi esser persuasi, che

nelle cose essenziali l' artista siasi attenuto all' originale, per quanto glielo permise la ristrettezza dello spazio concessogli; e che perciò il nostro rilievo è un documento autorevolissimo de' fregj, coi quali i Romani vollero illustrare il più rinomato di tutti i loro tempj: documento che per noi guadagna un' importanza anche più alta, se con esso vogliamo metter a confronto gli analoghi monumenti della Grecia. Per tal confronto ci si manifesta una differenza fondamentale tralla mitologia greca e romana, o piuttosto, se vogliamo pronunciare il nostro giudizio in termini forse troppo decisi, ci si manifesta, che i Romani avevano bensì una teologia, un sistema teologico, ma non già una mitologia nel senso dei Greci. I frontoni greci senz' eccezione ci mostrano rappresentati de' fatti mitologici, de' fatti, nei quali senz' altro si palesa la grandezza, la gloria e la potenza delle diverse divinità. Nel romano frontone al contrario non è un atto particolare, che ha riunito i Dei; li vediamo piuttosto coordinati, per così dire, in astratto secondo l' importanza e secondo l' influenza, che a loro fu attribuita dalla teologia romana. L' impero romano trovasi posto sotto la tutela dei supremi Dei capitolini, ed essi, sintanto che i lucenti astri del giorno e della notte si muovono nel firmamento, daranno fortuna, salute e stabilità. Tale in poche parole è il concetto fondamentale di tutta la composizione. E tale è la credenza dei Romani nell' eternità di Roma, che dovea trovar il suo simbolo in questo solenne consesso di divinità.

E quì chiudo il mio discorso, il quale sebbene non abbia illustrato pienamente il suo soggetto, può almeno vantarsi di aver trattato un argomento strettamente connesso colla gloria di questa Roma, della quale oggi celebriamo l' anniversaria fondazione.

Tempio creduto di M. Aurelio rappresentato in un bassorilievo esistente in Villa Medici.

Discorso letto nell' adunanza del natale di Winckelmann, 1851.*)

Mentre uno de' miei colleghi si è fatto oggi a proporre i saggi più cospicui che possano illustrare l' uso de' Greci nell' accrescere la bellezza dell' architettura mediante la pittura, il mio discorso avrà relazione all' altra parentela non meno stretta, che congiunse tra loro l' architettura e la scultura. Le scoperte di Egina, la conoscenza più accurata de' monumenti di Atene a questo riguardo segnano un' epoca nuova per la storia dell' arte. L' uso de' Greci, di adornar i frontoni de' loro tempj con gruppi di statue, ormai è schiarito mercè una serie di esempi delle migliori epoche. Ma quasi senz' eccezione alcuna gli studj de' dotti si sono limitati alla sola Grecia. Poca o nessuna attenzione si è prestata a quell' epoca, nella quale l' arte greca aveva cambiata sede ed erasi trasferita a Roma. Mancarono de' monumenti che per la loro importanza vi avessero dato occasione; e per tal difetto qualcuno è arrivato fino a negare essere esistite tali sculture presso i Romani. Tanto più dobbiamo essere ansiosi di metter a pro-

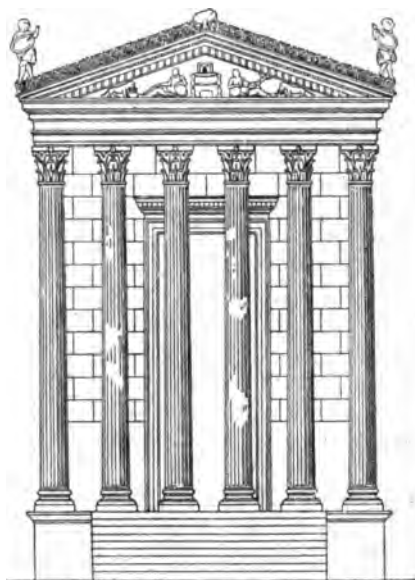
*) Annali dell' Istituto XXIV, 1852, p. 338—345. Tav. d' agg. R, S. Monumenti dell' Istituto V, tav. 40.

fitto le poche reliquie che di quest' uso ci son pervenute, onde assicurar almeno il fatto, che anche in questo riguardo i Romani ricevettero, sia pure con modificazioni, il sistema de' loro maestri della Grecia. Fu per questo scopo che nell' ultima nostra adunanza, celebrata per la ricorrenza del natale di Roma, vi proposi la rappresentanza delle sculture, che adornavano il frontone del tempio di Giove Capitolino, conservateci in un bassorilievo dell' epoca di Marco Aurelio [oben S. 103 ff.]. Oggi è mia intenzione di far lo stesso de' frontoni di due altri tempj, de' quali non meno che del capitolino ci è stata conservata memoria, mercè due bassirilievi compagni tra loro ed esistenti da lungo tempo a Villa Medici, ove murati nel palazzo in considerevole altezza si sono sottratti se non all' attenzione de' dotti, almeno ad uno studio più accurato. È merito del cav. Ingres, già direttore dell' Accademia di Francia, di aver fatto cavar i gessi almeno delle parti architettoniche, le quali solo si trovano in uno stato di conservazione, non voglio dir perfetta, ma tale, che i ristauri non vi hanno potuto alterare nessuna parte essenziale. All' incontro le figure che erano disposte a' due lati dell' architettura, sono maltrattate dal tempo in modo da non permetter nemmeno una congettura sul loro significato; onde abbiamo creduto meglio di ometterle affatto ne' disegni, che vi proponiamo in quest' adunanza. Di una sola particolarità voglio far parola, della barba cioè di una testa veramente antica, la quale ci dà la certezza, che questi rilievi non possono appartenere ad un' epoca anteriore ad Adriano. Confrontando questo fatto coll' eleganza dell' architettura, colla relativa purezza dello stile di essa, come pure delle figure de' frontoni, non anderemo lontano dal vero, se asseveriamo, che neppure potranno esser posteriori alla fine del secondo secolo della nostra era. — Siccome originariamente avranno appartenuto a qualche monumento pubblico di un imperatore, sarebbe di grand' importanza il conoscerne la provenienza: ma pur quì siamo privi di notizie. La spiegazione dunque non potrà aver altro fondamento se non la rappresentanza de' tempj stessi e specialmente delle sculture che ne adornano i frontoni.

Tra le più semplici e nel medesimo tempo più chiare son quelle del tempio a sei colonne (Tav. d' agg. *R. S*) [Abb. 32, 33]. Mostrasi cioè eretto in mezzo al frontone un gran trono, sul quale riposa una corona murale, attributo solito della Cibele ossia Madre magna Idea. A questo simbolo, che quì occupa il luogo della dea stessa, si aggiungono ad ambo i lati due figure, delle quali è difficile a dire, se siano di sesse virile o femminile. Ma tal' incertezza appunto nella religione di Cibele trova una piena spiegazione. Giacchè vi riconosciamo due di quegli Eunuchi fanatici ossia Galli, che formano il tiaso della dea; come tali si appoggiano sul timpano, l' istrumento principale dell' orgiastico suo culto, ed uno porta nella mano quel medesimo ramo d' albero, che altre volte viene attribuito alla dea stessa. I leoni che quasi mai non mancano nelle rappresentanze di Cibele, hanno trovato posto pur quì, onde chiudere la composizione verso le estremità del frontone. Nuova conferma finalmente accresce la figura che ci si mostra in giusa di acroterio sull' angolo destro di chi guarda (giacchè essa sola è antica). È esso il giovane Ati, ministro e favorito di Cibele, il quale vestito alla frigia suona il timpano, battendolo a guisa di tamburrino.

È dunque fuor di dubbio, esser questo tempio dedicato alla Madre magna Idea. Quale e da chi lo sia, per il momento lo lasciamo indeciso,

per esaminar prima l' altro tempio, che, sebbene ornato di otto colonne nella fronte, fu rappresentato come compagno di esso in un secondo rilievo (M. d. I. V, 40) [Abb. 34]. Il nostro primo sguardo si rivolgerà sulla figura posta in mezzo al frontone, la quale in tutto l' insieme sembra ricordarci il supremo degli iddii. Ma questa rassomiglianza non si conferma dietro un esame più accurato: i tre raggi sul capo non convengono a Giove, nè si è visto mai in mano di lui quel corto scettro, che verso la sua parte superiore si allarga e va a terminare in guisa di cerchio. Andando poi col pensiero sugli altri dei del greco Olimpo, nessuno ci si offre, al quale meglio si addicano questi attributi. Tra tali dubbiezze crediamo opportuno domandare, se le altre figure, che circondano questo dio, possano additarci la strada per trovargli una denominazione conveniente. La donna più vicina alla sua sinistra è Fortuna: ce lo dice il corno dell' abbondanza che tiene nel braccio, mentre nell' altro attributo meno chiaramente espresso quasi con certezza possiamo supporre il timone, col quale regge i destini. Segue un' altra donna assisa, come pare, sopra una corazza. Vestita, com' è, di corto chitone, ed armata di asta, scudo ed elmo, quale altra dea potrà esser mai, se non Roma medesima? A Fortuna dall' altra



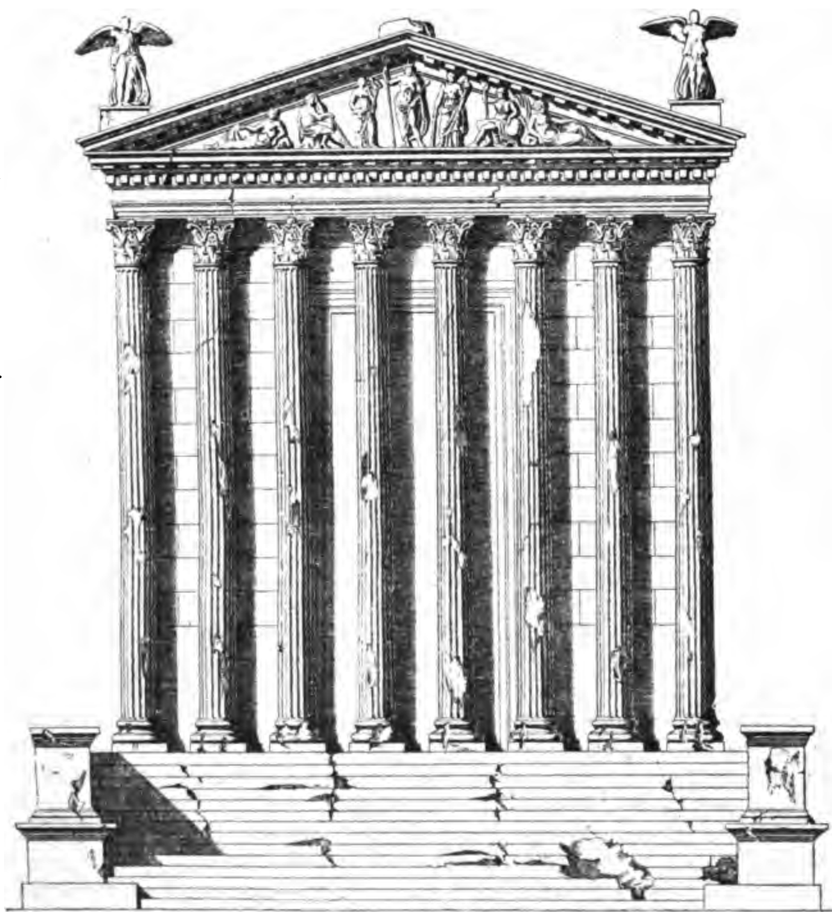
32. Kybeletempel. Relief in Villa Medici.



33. Giebel des Kybeletempels auf dem Relief in Villa Medici. Nach Ann. d. I. 1852, tav. R, S.

parte corrisponde Venere: l' Amore che le sta scherzando sulla spalla, non vi permette formarne dubbio. Essa, riunita nella medesima composizione a Roma ed a Fortuna, deve rivocar alla nostra mente quei miti che la mettono in istretta relazione coll' origine di Roma stessa. Se dunque accanto a lei

troviamo un uomo assiso, vestito alla frigia, che appoggiato negligentemente sopra corto bastone ricorda senza meno la vita pastorizia, non esiteremo chiamarlo Anchise degnato dalla dea del suo consorzio, secondo la credenza de' Romani, per dar vita ad Enea e preparar così i destini di Roma. In tal modo per le quattro figure finadora esaminate ci troviamo trasportati sul suolo romano; ed è perciò che delle due figure coricate



31. Tempel des Hadrian oder Marc Aurel. Relief in Villa Medici. Nach M. d. I. V, 40.

negli angoli del frontone l'una distinta da una pianta palustre chiamiamo il Tevere, l'altra la personificazione del colle, sul quale l'antichissima Roma era fondata, cioè il Palatino. Ma non basta: dovremo di necessità ricercare tra' culti relativi alla storia di Roma stessa anche la denominazione della figura principale del frontone. Sarebbe forse la prole di Anchise e Venere, il medesimo Enea? Ma egli aveva soltanto un piccolo sacello fuori di Roma. Oppure Romulo, il pater Quirinus? Credo di no. La sua

relazione con Marte è troppo solenne, per non essere indicata in nessun modo: Marte stesso dovrebbe esser presente, o almeno il figlio dovrebbe rassomigliare nell' aspetto al padre, come sopra medaglie contemporanee al nostro rilievo troviamo una figura che senza l' iscrizione »Romulo conditori« prenderemmo per Marte Gradivo.

Così il campo delle nostre investigazioni si ristringe sempre di più e ci avviciniamo ai Divi dell' epoca imperiale. Tra essi i raggi, oppure la corona radiata son cosa ordinaria sin da Augusto. Il corto scettro, sebbene modificato nelle sue forme, è restato simbolo degli imperatori e dei re fin a' giorni nostri. Riconosciamo dunque nella figura principale del nostro frontone l' effigie di un imperatore deificato. Tra essi in primo luogo pensavamo ad Augusto, che non solamente ebbe infatti a Roma un tempio ornato di otto colonne nella fronte, come ce l' insegnano le medaglie di Antonino Pio, ma di più l' origine della sua gente Giulia derivò da Venere ed Anchise. Nondimeno ci è forza abbandonare quest' idea: la figura del rilievo è barbata; e rimangono perciò esclusi non Augusto soltanto, ma tutti i divi fino a Trajano. Ma se in tal modo veniamo portati all' epoca di Adriano e degli Antonini, qualcuno forse crederà, che a loro convenga bensì la compagnia di Roma e Fortuna, ma non tanto di Venere ed Anchise, coi quali la loro famiglia non ebbe quella medesima stretta parentela, che formò il vanto della gente Giulia. Per dileguar questa dubbiezza, richiamo alla vostra mente il bassorilievo di un' ara esistente nella Villa Pamfili [Mon. d. I. VII, 76]. Esso ci mostra Antonino Pio con due figli in mezzo a cinque divinità. La presenza della Giunone Lanuvina si spiega dal culto particolare, che gli Antonini prestarono alla dea del loro paese nativo. Ma le altre quattro vi sono coordinate secondo un sistema di idee tutto analogo a quello che regna nella composizione del nostro frontone. A Roma vedesi associata Vittoria, Venere vi si trova in compagnia di Marte. Comunque si sia, dovremo concedere, che Venere, anche indipendentemente dal culto della gente Giulia, venne considerata ancor all' epoca degli Antonini come una delle deità tutelari dell' eterna città, la quale dalla di lei progenie trasse l' origine sua. Per venir dunque ad una conclusione, ripeto che i nostri rilievi non possono essere anteriori ad Adriano, nè posteriori alla fine del secondo secolo. Siccome poi il tempio di Antonino Pio esiste ancora al foro romano ornato di sei colonne nella fronte, non può esser più questione se non di Adriano o di M. Aurelio. Ma quì la decisione è difficile, e per il momento forse impossibile. Le proporzioni minute della scultura, come lo stato di corrosione della superficie non permettono di giudicare sulla rassomiglianza della testa, sia dell' uno, sia dell' altro imperatore. Le medaglie, che spesse volte in tali questioni sono di decisiva autorità, nel nostro caso non ci prestano ajuto. Nemmeno di un tempio della Madre magna edificato nel secondo secolo abbiamo notizia, onde poter dall' epoca della sua costruzione indovinar l' età dell' altro tempio. Giulio Capitolino (Ant. Pio c. 8) parla dell' esistenza di un tempio di Adriano dedicato da Antonino Pio; di quello decretato a M. Aurelio dal senato si fa menzione dallo stesso (M. Aur. c. 18), come pure da Aurelio Vittore (Epit. c. 16), e la Notitia Urbis lo nomina insieme alla colonna coclide ancora esistente nella regione nona. Non voglio tacere che il ch. com. Canina nella recente sua opera sugli edifizj di Roma attribuisce il nostro tempio

a M. Aurelio. Ma per quanto amerei di essermi incontrato con lui nella medesima opinione, tanto più mi rincresce che non gli ha piaciuto di accennare le ragioni, le quali l'avranno mosso a tale asserzione. Io, secondo ciò che sinadora mi è stato dato raccogliere, non oso decidermi definitivamente per l' uno de' due imperatori. Un fatto solo sia nuovo, sia da me trascurato, può facilmente bastare a sciogliere queste dubbiezze; ed allora i nostri rilievi guadagneranno novella importanza per la topografia di Roma. Per lo scopo prefissomi nel principio essi si mostrano di qualche valore anche non ostante l' incertezza, nella quale lascio un punto principale. Giacchè confermano la differenza fondamentale tralle rappresentanze dei frontoni greci e quei romani, la quale da noi già un' altra volta fu riconosciuta, quando vi parlammo del tempio di Giove Capitolino. Trovammo cioè nel frontone di esso un consesso di divinità riunite secondo un certo sistema teologico, ma senza relazione ad un fatto qualunque di mitologia, quale ci si presenta senz' eccezione nelle sculture de' frontoni greci. Nel medesimo modo anche quì l' imperatore è stato messo come Divo in mezzo a quelle divinità, che diedero origine ed incremento all' impero, ed alla patria, della quale egli fu creduto un secondo padre. Ai fatti, che gli meritarono gli onori immortali, all' atto dell' apoteosi stessa non si è fatto nemmeno una leggiera allusione. Nel tempio della Madre magna non comparisce nemmen la dea stessa; un simbolo occupa il di lei posto, ed il suo culto vien accennato solamente per alcuni esseri della sua compagnia.

I risultati del mio discorso sono scarsi; ma scarsi son pure i monumenti che possano servire ad illustrar il metodo usato da' Romani nell'adornar i frontoni dei loro tempj. Sotto questo riguardo dunque i bassirilievi di Villa Medici meritano di esser sottratti all' obblio; e sebbene non mi è riuscito di illustrarli pienamente, non mi sono sembrati indegni, di esser raccomandati alla vostra attenzione in questa solenne adunanza

Die antiken und die christlichen Basiliken.*)

(1848.)

A. Ch. Ad. Zestermann: De basilicis libri tres. Bruxellis, typis M. Hayez 1847. Dasselbe Werk in der Ueberarbeitung: Die antiken und die christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung, Ausbildung und Beziehung zu einander dargestellt. Ausführliche Bearbeitung der von der Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique gekrönten Preisschrift. Leipzig, F. A. Brockhaus.

So viel auch in der neuesten Zeit über Basiliken geschrieben, über Einzelnes gestritten worden ist: im Ganzen herrschte doch ziemlich allgemein ein und dieselbe Grundansicht über Ursprung, Form u. s. w. Sie war hervorgegangen aus einer Fülle von Anschauungen, im Einklang mit den praktischen Forderungen der Architektur, und stellte sich künstlerisch, als ein so wohl gegliedertes und geordnetes Ganze dar, dass man gern darüber hinwegsah, wenn auch für den äusseren historischen Beweis vielleicht einmal

*) Anzeige im Stuttgarter Kunstblatt, herausg. von Förster und Kugler, 29. Jahrgang, 1848, S. 73 ff.

ein Mittelglied fehlen mochte. Dieser Grundansicht wird in der vorliegenden Schrift von Zestermann der Krieg erklärt; es wird der Zusammenhang zwischen griechischer, römischer, christlicher Basilika geleugnet und versucht, gerade die Formen des Baues, welche bisher für die wesentlichen galten, als unrichtig hinzustellen. Um zu solchen Ergebnissen zu gelangen, ist denn auch ein von dem bisher betretenen gänzlich verschiedener Weg eingeschlagen worden. Eigene Anschauung fehlt dem Verfasser gänzlich, ja die Kenntniss der Architektur geht ihm so weit ab, dass er zuweilen Mühe zu haben scheint, sich in eine architektonische Zeichnung hineinzufinden. Dagegen baut er auf die Zeugnisse der alten Schriftsteller, die er von Homer bis zu den Byzantinern für seine Zwecke durchgearbeitet zu haben angiebt. Am klarsten ist sein Glaubenskenntniss am Anfang des dritten Buches dargelegt, das von den christlichen Basiliken handelt. Er sagt daselbst: von den beiden Quellen unserer Kenntniss derselben, den schriftlichen und den monumentalen, sei die erstere der letzteren vorzuziehen, weil sich nicht beweisen lasse, dass die ältesten Basiliken in unveränderter Gestalt auf uns gekommen seien, und die Schriften uns ausserdem noch Nachrichten von Denkmälern gäben, die in der Wirklichkeit gar nicht existirten. Monumente könnten daher nur zur Bestätigung dessen dienen, was sich durch die Schriften ausmachen lasse. Ich halte diese Methode für durchaus falsch; und es ist vielleicht das grösste Verdienst der neueren Kunstwissenschaft, mit Nachdruck darauf gedrungen zu haben, Kunstwerke, wo es nur immer möglich, aus sich selbst und aus der Vergleichung anderer Kunstwerke zu erklären und die schriftlichen Quellen nur dann zu Hülfe zu rufen, wo unsere monumentale Kenntniss unzureichend und lückenhaft ist. Wenn ich es daher unternehme, die Ansichten des Verfassers zu bekämpfen, so versteht es sich von selbst, dass die vorzüglichste Waffe die Betrachtung der Monumente ist. Da es aber immerhin auffallen müsste, die Resultate monumentaler und philologischer Forschung mit einander in Widerspruch zu sehen, so werde ich den Feind zugleich im eigenen Lager aufsuchen müssen, um sowohl zu zeigen, wie mangelnde Kenntniss und Berücksichtigung der Denkmäler zu einer mangelhaften und falschen Erklärung der Schriftsteller führt, als auch noch besonders darzulegen, dass die Interpretationen des Verfassers oft nicht einmal vor dem Richterstuhl der reinen Philologie bestehen können.

Zur grösseren Klarheit der Darstellung wird es nöthig sein, bei der Beurtheilung dieser Schrift von der gewöhnlichen Regel eine Ausnahme zu machen und nicht mit dem ersten, sondern mit dem letzten Buch zu beginnen. Denn da von christlichen Basiliken das Meiste erhalten ist, von verwandten Bauwerken der Römer und Griechen wenig oder nichts, so müssen wir vor Allem von den ersteren uns eine klare Vorstellung zu verschaffen suchen.

Der Hauptdifferenzpunkt des Verfassers besteht darin, dass er die Geltung der Apsis als eines nothwendigen, integrirenden Theils selbst der christlichen Basilika, angreift. Er beruft sich auf zwei Beispiele: S. Lorenzo fuori le mura in Rom und die Basilika des hl. Paulinus in Tyrus. Das erste beruht auf einem starken Irrthum und Missverständniss der Zeichnungen: S. Lorenzo besteht aus zwei Theilen, die ganz verschiedenen Epochen angehören. Der vordere, das jetzige Hauptschiff, ist um einige Jahrhunderte

jünger als der hintere, der, wenn auch nicht aus der konstantinischen Epoche herrührend, doch soweit er erhalten ist, das Bild einer christlichen Basilika nebst S. Agnese fuori le mura uns am reinsten vor Augen stellt. Nur von diesem kann hier die Rede sein und von diesem kann man so gut wie mit Gewissheit behaupten, dass er ursprünglich die Apsis hatte. Noch steht auf der Scheide des älteren und neueren Theiles der Triumphbogen mit seinen Mosaiken auf der von dem jetzigen Haupteingang abgewandten Seite, d. h. nach der Seite des früheren Schiffes. Als nun dieses mit Herumdrehung des ganzen ersten Planes später zum Chor umgeschaffen wurde, musste natürlich die Apsis, die wir nach Analogie aller anderen Basiliken hinter dem Triumphbogen voraussetzen müssen, dem neuen Längenschiff weichen. Ohne Rücksicht auf die Säulen ward mitten zwischen ihnen die Krypta angelegt und dadurch eine Erhöhung gleich der in dem Chor anderer Kirchen erreicht. Wie aber sonst die Apsis die Breite des Hauptschiffes nicht übertrifft, so ward auch hier das Mittelschiff der alten Kirche mit Chorstühlen dergestalt umzogen, dass die Seitenschiffe für den Kirchendienst völlig unnütz gemacht wurden. So erhielt man eine Basilika, wenn nicht mit halbrunder Apsis, doch mit einer Tribüne, welche hier vollständig die Geltung der ersteren hat und ihre eckige Gestalt nur dem einmal existirenden Bau verdankt.

Wir können also sagen, dass die erhaltenen Basiliken einstimmig die Geltung der Apsis bezeugen, ihnen können wir aber mit Recht noch die sämmtlichen sogenannten byzantinischen und gothischen Kirchen hinzufügen, deren abgerundete Chöre nur eine Entwickelung der Apsis sind. Diese ganze grosse Erfahrung soll nun zu nichte gemacht werden durch Eusebius' rhetorische Beschreibung jener Kirche des hl. Paulinus von Tyrus, welche nicht etwa die Existenz der Apsis ausdrücklich leugnet, sondern höchstens darüber Stillschweigen beobachtet. Da jedoch diese Beschreibung auch sonst wichtig ist und wir auch in anderen Punkten der Erklärung des Verfassers nicht beistimmen können, so mag hier etwas genauer darüber gehandelt werden.

Eusebius (Hist. Eccl. X, 4) beschreibt zunächst Vestibulum und Vorhalle ziemlich ausführlich und vollkommen deutlich und gelangt sodann zu den drei Thüren der Kirche, von denen die mittlere an Grösse und Schönheit die beiden zur Seite übertraf, wie eine Königin die Trabanten: ὡς *ἀν βασιλίδι τοὺς δορυφόρους ὑπέζευξε*. Darauf folgen die Worte: *Τόν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ταῖς παρ' ἑκατέρα τοῦ παντὸς νεὼ στοαῖς τὸν τῶν προπύλων ἀριθμὸν διατάξας, ἄνωθεν ἐπὶ ταύταις ἄλλῳ πλείονι φωτὶ διαφόρους τὰς ἐπὶ τὸν οἶκον εἰσβολὰς ἐπενόει.* Bunsen übersetzt dies: „Auf dieselbe Weise richtete er Eingänge ein an den Säulengängen, zu beiden Seiten des ganzen Tempels, nach der Zahl der vorderen Thüren. Ueber diesen Seitenhallen aber erdachte er noch Räume, die sich nach dem inneren Saale zu öffnen und durch anderes und helleres Licht ausgezeichnet sind.“ Aehnlich nimmt auch der Verfasser auf den Längenseiten des Tempels je drei Thüren an; in den letzteren Worten dagegen sieht er richtiger die Lichtöffnungen, die über den Seitenhallen dem Mittelschiff Licht gewähren. Allein ich frage: wozu dienen die drei Thüren an den Längenseiten? Der Eingang der Gemeinde muss durch den Vorhof sein (einzelne Seitenthüren, wie etwa bei S. Clemente in Rom können die Regel nicht umstossen). Für den Ein-

tritt der Priester sind sechs Thüren überflüssig. Sollten sie aber, wie der Verfasser meint, als Eingänge in die Exedrä, Sakristeien, dienen, so wäre ihre Erwähnung hier an einer völlig unpassenden Stelle; erst wo von Exedrä selbst die Rede ist, durften auch die Thüren genannt werden. Der Ausdruck ist allerdings dunkel und gezwungen; doch sehe ich nicht, dass die Worte einen anderen Sinn haben können als folgenden: Wie vorn die drei Thüren, errichtete er drinnen dieselbe Zahl von Hallen auf dieselbe Weise, nämlich dass die zu beiden Seiten von der mittleren wie von einer Königin überragt wurden; und über den Seitenhallen machte er Lichtöffnungen, *ἄλλῳ πλείονι φωτὶ*, für noch mehr anderes Licht als das, welches entweder durch die Seitenhallen oder durch die Thüren eindrang. Von der übrigen Konstruktion des Tempels, Länge, Breite, Höhe schweigt nun Eusebius, da das Zeugniss der Augen die Belehrung durch die Ohren unnütz mache. So musste er natürlich auch von der Apsis schweigen, die etwas ganz Gewöhnliches und mit Nothwendigkeit Vorauszusetzendes war. Nur noch das wird erwähnt, was dem Kultus dient: *θρόνοις τοῖς ἀνωτάτω εἰς τὴν τῶν προέδρων τιμὴν, καὶ προσέτι βάθροις ἐν τόξει τοῖς καθ' ὅλου κατὰ τὸ πρέπον κοσμήσας, ἐφ' ἅπασί τε τὸ τῶν ἁγίων ἅγιον θυσιαστήριον ἐν μέσῳ θεὶς* ... Betrachtet man hier den vom Verfasser entworfenen Grundplan, so fehlt für diese beim Kultus besonders wichtigen Theile aller organische Zusammenhang mit dem übrigen Bau der Kirche. Gegen das Ende des Mittelschiffes, aber noch durch einen grossen Zwischenraum von der hinteren Wand getrennt, stehen, ganz verloren zwischen den beiden Säulenreihen, die Sitze und der Altar, in einer Weise, dass man sie ganz nach Belieben vor- und zurückrücken könnte. Diese Zusammenhangslosigkeit hebt sich, wenn wir nach der Analogie aller anderen Monumente eine Apsis annehmen. *Ἀνωτάτω*, an das äusserste Ende, d. h. in die Spitze der Apsis treten die Throne, an sie schliessen sich, wie zwei Hörner, die übrigen Sitze an, und zwischen die Spitzen dieser Hörner tritt der Altar. So erst hat das Ganze seinen Abschluss. Dieser obere Raum wird mit Geländern als der heiligere für die Masse der Gemeinde unzugänglich gemacht. Dieses erleidet keine wesentliche Veränderung, wenn wir mit Bunsen ein Querschiff annehmen, worauf allerdings der später erwähnte *μέσος οἶκος* deutet, in den die Thüren der Exedrä münden. Nur der Altar allein tritt dann um ein weniges vor.

Dass endlich das Schweigen der apostolischen Konstitutionen über die Apsis nichts gegen dieselbe beweisen kann, wird Jeder zugeben müssen, da sie überhaupt das Architektonische so gut wie unberücksichtigt lassen und nur vom Kultus handeln.

Ist sonach die Apsis für die christliche Basilika ausser Zweifel gesetzt, so ist hiernach die Frage zu erörtern, ob sie eine Erfindung der Christen oder ob sie aus der römischen Basilika herübergenommen ist. Der Verfasser, der überhaupt keinen Zusammenhang zwischen beiden zugeben will, leugnet natürlich die Ableitung, sowie die Existenz der Apsis in der römischen Basilika. Wir müssen seine Darlegung, die gewissermaassen der Grundbau seines ganzen Systems ist, genauer prüfen.

Er behauptet zunächst im Gegensatz zu der bisherigen Annahme: die Basiliken seien nicht ausdrücklich für Gerichtsverhandlungen erbaut, und wären sie es, so hätten sie darum doch die Apsis nicht nöthig. Den Beweis soll Vitruv liefern, welcher sagt, die Basiliken sollen warm liegen, dass

die negotiatores im Winter nicht vom Wetter beschwert würden; das pluteum solle hoch sein, dass die oben Herumwandelnden von den negotiatores unten nicht gesehen würden; endlich dass in der Basilika von Fano das tribunal hemicycli schematis minore curvatura formatum in den Tempel des August (nicht in die Vorhalle, wie der Verfasser sagt) verlegt sei, uti qui apud magistratus starent negotiantes in basilica ne impedirent. Diese letztere Stelle liefert den Gegenbeweis gegen den Verfasser. Dass der grössere Theil der Basilika, die Längenschiffe, für die Kaufleute bestimmt war, hat Niemand geleugnet; nur das hat man behauptet, dass ausserdem noch ein anderer Raum vorhanden war, der für die Gerichtsverhandlungen diente. Und dies bestätigt Vitruv, wenn er diesen Theil, das Tribunal, zur Bequemlichkeit der Kaufleute ausnahmsweise in den benachbarten Tempel verlegt, da namentlich bei kleineren Basiliken gegenseitige Störungen fast unvermeidlich sein müssten. Dass Vitruv sonst von Tribüne oder Apsis nicht weiter spricht, beruht darauf, dass er überhaupt nur die architektonischen Proportionen, Länge, Breite, die Höhe der Säulen u. s. w. angiebt, von denen die Apsis unberührt blieb; ihre Form ergab sich von selbst. Der Verfasser behauptet nun weiter, dass keine Basilika für Gerichtsverhandlungen allein, eine dagegen, die argentaria, nur für den Handel erbaut gewesen sei. Ersteres ist richtig, das zweite unbewiesen, und am wenigsten sagt es Urlichs, der citirt wird (Röm. Topogr. in Leipzig, S. 70). Wenn nun ferner Porcius Latro (Seneca contr. IV praef. Quinctil. X, 5, 18) verlangt, dass iudicium et subsellia in basilicam transferentur, damit seine auf Mauern und Dach anspielende Rede einen Sinn habe, so geht daraus nur hervor, dass die subsellia eine bewegliche Vorrichtung waren und dass zwar auf dem Forum noch Gerichtshändel stattfanden, eben so gut wie anderer Verkehr noch daselbst geübt wurde, dass aber das Gewöhnliche die Verhandlung in Basiliken war, in Bezug auf die Apsis ergiebt sich aus dieser Erzählung nicht das Mindeste.

Eine falsche Anwendung macht der Verfasser ebenfalls von einer Stelle in Plinius' Briefen (II, 14). Nachdem in derselben der Verfall der römischen Gerichtsberedtsamkeit geschildert ist, heisst es: Si quando transibis per basilicam et scire voles, quomodo quisque dicat, nihil est, quod tribunal ascendas, quod praebeas aurem; facilis divinatio. Scito eum pessime dicere, qui laudabitur maxime. Daraus will der Verfasser folgern, die Tribunale seien Jedem, der durch die Basilika ging, so nahe gewesen, dass man nicht nöthig gehabt, vom Wege abzulenken, um das Lob der Redner zu hören. Der Wortsinn ist im Gegentheil folgender: Wenn du etwa (in Handels- oder anderen Geschäften) durch die Basilika gehst und willst wissen, wie ein Advokat spreche, so ist es nicht nöthig, dass du (von den Hallen der Kaufleute hinweg dich wendest und an den Ort, wo die Gerichtsverhandlungen stattfinden, der von diesen Hallen gesondert ist, nämlich) auf das Tribunal steigst, um zu hören; du vermagst eben so gut zu urtheilen, wenn du den Redner selbst nicht hörst; denn der, welcher (von den in den Hallen der Basilika verkehrenden Leuten) am meisten gelobt wird, redet sicherlich am schlechtesten. Diese Stelle lehrt also gerade das Gegentheil: dass ein getrennter, erhöhter Raum (tribunal ascendas) für das Gericht bestimmt war, der jedoch nicht förmlich abgeschlossen, sondern bei der Oeffentlichkeit des römischen Gerichtsverfahrens Jedem, der hören wollte, zugänglich war. Die

Trennung hatte nur den Zweck, wie in anderer Weise in Fano, gegenseitige Störungen des Gerichts und des Handels zu vermeiden.

Einen anderen Gegenbeweis gegen die Existenz der Apsis will der Verfasser in den Worten Vitruv's über die Chalcidiken finden: sin autem locus erit amplior in longitudine, Chalcidica in extremis partibus constituantur, uti sunt in Iulia Aquiliana. Allein wenn wir auch zugeben, dass Chalcidiken (im Sinne loggienartiger Vorhallen) zuweilen an beiden schmalen Seiten der Basilika angefügt werden sollten, während es meistens gewiss nur an einer Seite stattfand, so bietet doch die Apsis kein Hinderniss der Art, dass dies dadurch unmöglich würde. Nur eines kleinen Zusatzes bedarf es. Betrachten wir deshalb ein der Basilika nahe verwandtes Gebäude, den Portikus der Eumachia in Pompeji, so sehen wir, dass trotz der Apsis das Ganze von einer viereckigen Umfangsmauer umschlossen ist. Zu beiden Seiten der Apsis sind zwei Kammern ganz in derselben Weise angebracht wie unzählige Male bei christlichen Kirchen die Sakristeien. Ein solcher Ausbau ist es vielleicht, den Ulpius Vespinus beabsichtigt, wenn er bittet: ut sibi locus publice in angulo porticus basilicae daretur, quod sė Augustalibus phetrium publice exornaturum polliceretur (Gruter. Insc. p. 214. 2). War durch solche Ausfüllung die gerade Linie an der hinteren Seite wieder hergestellt, so liess sich auch hier ohne Beeinträchtigung der architektonischen Forderungen ein Chalcidicum anfügen.

Nachdem wir so die Widersprüche gegen die Existenz der Apsis beseitigt haben, fragt es sich nun, ob sich nicht positive Zeugnisse für dieselbe auffinden lassen. Einen indirekten Beweis finde ich, wie bereits angedeutet, bei Vitruv in der Beschreibung der Basilika von Fano. Denn seine Worte zeigen nicht nur, dass die Tribüne aus einem besonderen Grunde von ihrer gewöhnlichen Stelle weg verlegt war, sondern deuten auf die Halbkreisform der Apsis hin, die hier ebenfalls nur als ausnahmsweise verändert zu betrachten ist, diesmal nicht das gewöhnliche hemicycli schema, sondern hemicycli schematis minore curvatura formatum. — Es verdient aber hier eine Stelle des Palladius (de r. r. I, 18) noch besondere Beachtung, in der der Verfasser merkwürdigerweise den Namen der Basiliken auf eine Art Weinkeller übergetragen sieht, worin ihm freilich Forcellini vorausgegangen. Sie lautet: Cellam vinariam septentrioni debemus habere oppositam, ... sic autem dispositam, ut basilicae ipsius forma calcatorium loco habeat altiore constructum, ad quod inter duos lacus, qui ad excipienda vina hinc inde depressi sint, gradibus tribus fere aut quatuor ascendatur. Wie diese Stelle lehren soll, dass basilica hier den inneren Raum des Weinkellers bezeichne, vermag ich nicht einzusehen. Ich übersetze: der Weinkeller muss so angeordnet sein, dass er ganz nach Analogie der Form der Basilika einen höher gelegenen Kellerplatz habe, zu dem man zwischen den beiden Weinbehältern auf drei bis vier Stufen hinaufsteigt. Dieser Vergleich ist aber vollkommen passend gewählt. Am Ende der Basilika ist die Apsis mit dem Tribunal um einige Stufen erhöht, hier das Calcatorium ebenso gelegen; in der Basilika ein Mittel- und zwei Seitenschiffe, hier ein Weg in der Mitte, duo lacus zur Seite, denen sich die zwei Reihen dolia anschliessen. So haben wir vollkommen die Grundeintheilung der Basilika.

Wir wenden uns nun zu den Monumenten, und hier finden wir, dass die jüngste, aber am meisten erhaltene Basilika, nämlich die konstantinische,

die Apsis hat. Da hier angesichts der Reste nicht geleugnet werden kann, so schlägt der Verfasser, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, einen anderen Weg ein. „Diese Ruinen gehören nicht der konstantinischen Basilika an; ihre Längen- und Breitenverhältnisse passen nicht für eine Basilika, der Bau ist nicht aus Konstantin's Zeit, es müssen Ruinen einer Kirche des siebenten oder achten Jahrhunderts sein.“ Diese Ansicht zu widerlegen, würde verlorene Mühe sein. Der Verfasser mag hier denen glauben, die aus eigener Anschauung diesen Bau der konstantinischen Epoche vindiciren und ein solches Werk im siebenten oder achten Jahrhundert in Rom für eine Unmöglichkeit halten müssen. Was in den Proportionen von der Basilikenform abweicht, ist durch den Pfeilerbau bedingt. Eine Basilika ist aber der Bau wegen der Eintheilung in Schiffe und wegen der Apsis.

Ebenso wenig wird es dem Verfasser gelingen, bei den Resten des Capitolinischen Stadtplanes den halbrunden Bau mit dem Worte Libertatis von der anstossenden Basilika loszureissen. Die dritte Säulenreihe der schmalen Seite derselben giebt die Verbindung, da bei einer Trennung an ihre Stelle die Umfangsmauer der Basilika treten müsste. Dieser Mangel der Mauer, die nicht etwa blos im Plane nicht angegeben sein könnte, da die zweite und dritte Säulenreihe einander zu nahe stehen, setzt sich auch der Ansicht des Verfassers entgegen, dass diese Säulen ein Chalcidicum bezeichneten (S. 85). Dass die Apsis einen besonderen Namen führt, kann nicht auffallen, und namentlich wenn der Plan der Basilika Ulpia angehört, in der die Sklaven freigelassen wurden, erklärt sich aus dieser besonderen Funktion auch der besondere Name. Die grössere Ausweitung der Apsis konnte durch den Gebrauch bedingt sein; aber sie ist wenigstens in so weit proportionirt als ihr Durchmesser der Weite des Mittelschiffes und zweier der Seitenschiffe entspricht. — Eher noch liessen sich die Reste des Planes der Basilika Julia gegen die Apsis anführen. Doch sind sie zu fragmentirt, um das Ganze wieder herzustellen. Namentlich ist aber bei ihr zu bedenken, wie bei ihrer Erbauung der Raum durch die anstossenden Gebäude äusserst bedingt war, so dass dadurch eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel, eine Verlegung der Apsis nöthig gemacht sein konnte. Auf jeden Fall ist es hier räthlich, sein Urtheil bis zu den Ausgrabungen zu verschieben, denen durch die jetzige Regierung, sowie durch das Wiedererstehen der Munizipalität von Rom mit grösserer Zuversicht als früher, entgegengesehen werden kann. — Ich will hier nicht weiter auf die Basiliken von Herculanum, Pompeji u. s. w. eingehen, da die urkundliche Beglaubigung für den Namen mangelt, obwohl wenigstens einige davon, wie ich glaube, mit Recht für Basiliken gelten. Die bisherigen Erörterungen werden genügen, um die Apsis für die christliche sowie für die römische Basilika als nachgewiesen zu erachten.

Ebenso wenig will ich bei der sogenannten Basilika von Vicenza verweilen, die der Verfasser als sein Muster einer römischen Basilika hinstellt, die aber sicherlich ein mittelalterliches Gebäude ist. Weiter konnte sich wahrlich der Verfasser nicht verirren. Denn das Gebäude ist zweistöckig, hat in dem unteren Stocke offene Hallen, in dem Saale des oberen aber keine Säulenreihen oder Schiffe, so dass sich durchaus nichts findet, was nur entfernt zu dem Namen einer Basilika berechtigt.

Somit ist denn dem ganzen System des Verfassers die Hauptstütze entzogen. Denn der grösste Theil seiner übrigen abweichenden Ansichten ist durch diese Voraussetzung des Mangels der Apsis bedingt. Im engsten Zusammenhang damit steht die Meinung über die Verschiedenheit der christlichen Basilika von der römischen. Denn obwohl der Verfasser die Aehnlichkeit mancher Theile, die Uebereinstimmung des Namens nicht leugnen kann, so will er doch beweisen, dass die Christen nicht die Römer nachgeahmt, sondern ihre Basilika aus ihrem eigenen Geiste geschaffen haben. Betrachten wir diese Unterschiede: „Die Säulenhallen umschliessen in der römischen Basilika den ganzen mittleren Raum auf allen vier Seiten; die Christen haben Säulen nur auf zwei Seiten.“ So ist es freilich in den meisten Fällen; doch haben wir zwei sehr alte Beispiele, wo der Portikus sich auf drei Seiten findet: S. Agnese und den älteren Theil von S. Lorenzo fuori le mura. Die vierte Seite ist allerdings stets durchbrochen, und hierin erkenne auch ich einen Unterschied, der dem eigenthümlichen Geiste des Christenthums verdankt wird. Die römische Basilika hatte den doppelten Zweck, für Handel und Gericht zu dienen. Auch die Christen hatten zwei gesonderte Räume, für die Gemeinde und für die Geistlichkeit; allein der Kultus forderte, dass zwischen beiden ein Vereinigungspunkt sei, der Altar. Wo konnte dieser schicklicher sein als wo früher die Grenze, die Scheidung war? Das Wegfallen der Säulen an der vierten Seite also ist der wesentliche Unterschied des christlichen und römischen Baues, geistig gewiss von grösster Bedeutung; für die Architektur aber von so geringem Gewicht, dass alles Uebrige dadurch so gut wie gar nicht beeinträchtigt wurde. Denn ob das Dach der Nebenschiffe sich rings um das Mittelschiff herumzog oder nur auf zwei oder drei Seiten, ist eine Aeusserlichkeit ohne Bedeutung. — „Bei der römischen Basilika lag der Haupteingang gemeiniglich an einer der langen Seiten, die einem öffentlichen Platz zugewandt war; bei der christlichen an der schmalen Seite.“ Allerdings lag der Eingang der Basilika Ulpia an der Längenseite, vielleicht noch bei mehreren anderen. Aber dass dies die Regel war, wird der Verfasser nimmer zu beweisen im Stande sein. — „Chalcidiken sind nur den Römern eigen, Atrium, Vestibulum, Cantharus nur den Christen.“ Chalcidiken, loggienartige Vorhallen, haben noch mehrere der christlichen Basiliken in Rom, wenn auch vielleicht in etwas anderer Gestalt als die alten; Atrium und Vestibulum aber gehören gar nicht zur Basilika im architektonischen Sinne, sie sind selbstständige Vorbaue; der Cantharus nun gar ist etwas rein dem Kultus Angehöriges. — Das Querschiff ferner ist der christlichen Basilika nicht so eigenthümlich, dass es sich nicht schon bei der Basilika Ulpia fände. Was nun endlich gar die Proportionen anlangt, so wäre es thöricht, in den Zeiten tiefen Verfalls zu erwarten, dass man die Regeln beobachtet, welche die Blüthezeit aufgestellt.

So lösen sich die Differenzen und es bleibt eine unzweifelhafte Uebereinstimmung der Konstruktion, zu der sich endlich noch die Uebereinstimmung der Benennung gesellt. Auch hier sucht der Verfasser Ausflüchte. Denn da er die Apsis der römischen Basilika geleugnet, so bleibt ihm kein Ausweg als das Eigenthümliche und Unterscheidende dieses Baues nur allein in der Ueberdachung des Mittelschiffes zu finden. Da nun die christliche Basilika hierin mit der römischen übereinstimme, so könne wohl der Name

übertragen sein, ohne dass damit das Ganze als abgeleitet zu betrachten sei. Hierzu komme, dass auch bei den Christen sich der Name Basilika im engeren Sinne nur auf das Mittelschiff zu beziehen scheine. Allein dies beruht wiederum auf einer falschen Interpretation. Konstantin schreibt in einem Briefe an Macarius über den Bau der Kirche zu Jerusalem (Euseb. Vit. Const. III, 30), er möge dafür Sorge tragen: *ὡς οὐ μόνον βασιλικὴν τῶν ἁπανταχοῦ βελτίονα, ἀλλὰ καὶ τὰ λοιπὰ τοιαῦτα γενέσθαι, ὡς πάντα τὰ ἐφ' ἑκάστης καλλιστεύοντα πόλεως ὑπὸ τοῦ κτίσματος τούτου νικᾶσθαι.* Dies erklärt der Verfasser, dass hier *τὰ λοιπὰ* dem Worte *βασιλικὴ*, die übrigen Theile dem Mittelschiff entgegengesetzt seien, während es nicht anders als so verstanden werden kann: dass nicht nur der Bau als Basilika alle verwandten Bauten, nämlich Basiliken übertreffe, sondern auch im Uebrigen von solcher Pracht werden solle, dass alle anderen Bauwerke, nicht blos Basiliken, dadurch besiegt würden. Wenn es aber heisst, nachdem von den Mauern und Säulen die Rede gewesen ist: *τὴν δὲ τῆς βασιλικῆς καμάφαν* . . ., so würde hier *βασιλική* nur dann für Mittelschiff genommen werden dürfen, wenn dem Dache desselben die der Seitenschiffe entgegengesetzt würden; an und für sich heisst es nur: das Dach, das grosse Dach der Basilika. Wie schwankend überhaupt der Ausdruck ist, sieht man deutlich in der oben angeführten Beschreibung der Kirche von Tyrus, wo die Worte: *τὸν δὲ βασίλειον οἶκον πλουσιωτέραις ἤδη καὶ δαψιλέσι ταῖς ὕλαις ὠχύρου* vom Verfasser sowie von Bunsen wiederum blos auf das Mittelschiff bezogen werden. Bald nachher heisst es aber, die Exedrä seien angefügt *εἰς πλευρὰ τῷ βασιλείῳ*, wo offenbar nur das Ganze, nicht das Mittelschiff verstanden sein kann. Und so werden wir auch in der ersten Stelle den *βασίλειος οἶκος* besser als den ganzen inneren Raum auffassen, der sich durch Reichthum des Schmuckes vor den vorher beschriebenen Vorbauten u. s. w. auszeichnete.

Somit wäre das System des Verfassers über Grundcharakter und gegenseitiges Verhältniss der römischen und christlichen Basilika als unhaltbar nachgewiesen und dadurch die jetzt fast allgemein gangbare Ansicht wieder in ihr volles Recht eingesetzt. Es bleibt nun freilich noch eine zweite Aufgabe zu erörtern, nämlich das Verhältniss der römischen zur griechischen Basilika, zwischen denen der Verfasser wiederum allen Zusammenhang leugnet. Doch bekenne ich hier, den Streit nicht weiterführen zu wollen, indem ich mich einestheils in manchen vom Verfasser angeregten Fragen, wie z. B. der Topographie der athenischen Pnyx, nicht hinlänglich vorbereitet fühle, anderentheils, was die architektonischen Punkte anlangt, aus der Behandlung des Verfassers sehe, wie die faktischen Grundlagen zu gering sind, um aus dem Streite ein gesichertes Resultat hoffen zu können. Ich lasse also diese Fragen für jetzt ruhen in der Hoffnung, dass auch hier einst Ausgrabungen das nöthige Licht gewähren werden. Nur will ich bemerken, dass der Verfasser nach dem von ihm entworfenen Grundplan der athenischen Königshalle den Zusammenhang mit der römischen Basilika nicht so heftig hätte leugnen sollen, indem sich hier der römische Bau fast in allen Theilen vorgebildet findet, selbst bis auf die Apsis, welche an der Stelle der vom Verfasser angenommenen Tribüne architektonisch nur vortheilhaft und dem Gebrauch völlig angemessen erscheinen würde.

Endlich was den Namen der römischen Basilika anlangt, kann ich

mich nicht mit dem Verfasser überzeugen, dass die Römer den Catonischen Bau blos wegen der Pracht mit einem damals gebräuchlichen Fremdworte die königliche, d. h. die Prachthalle genannt hätten. Denn zunächst bliebe es unerklärt, wie dieser Name, der das innere Wesen des Baues nicht entfernt berührt, auf alle ähnlichen ohne Weiteres übergetragen werden konnte. Bedenken wir ferner, dass basilica nie bei den Römern als Adjektiv mit porticus verbunden, sondern immer substantivisch erscheint, so leuchtet ein, dass der Ausdruck von Anfang an terminus technicus war, dass der Name in Rom nicht entstand als der Catonische Bau seine Pracht entfaltete, sondern dass der Name schon mit dem Plane und Entwurfe des Gebäudes nach Rom wandeln musste. Stösst sich aber der Verfasser daran, dass die Athenische Halle *βασίλειος* und nicht *βασιλική* heisst, so mag er bedenken, dass die Römer wohl diese Adjektiva mit basilicus, nicht aber mit basilius übersetzen. Wurde dagegen von Athen die Konstruktion des Baues nach Rom übertragen, so ist es nicht zu verwundern, wenn hier der daran haftende Name Gattungsname für alle späteren ähnlichen Baue wurde, so wenig auch ein Basileus darin seinen Sitz hatte. Die Uebertragung von einem ausländischen Muster erklärt hier hinlänglich selbst das Irrationelle der Benennung.

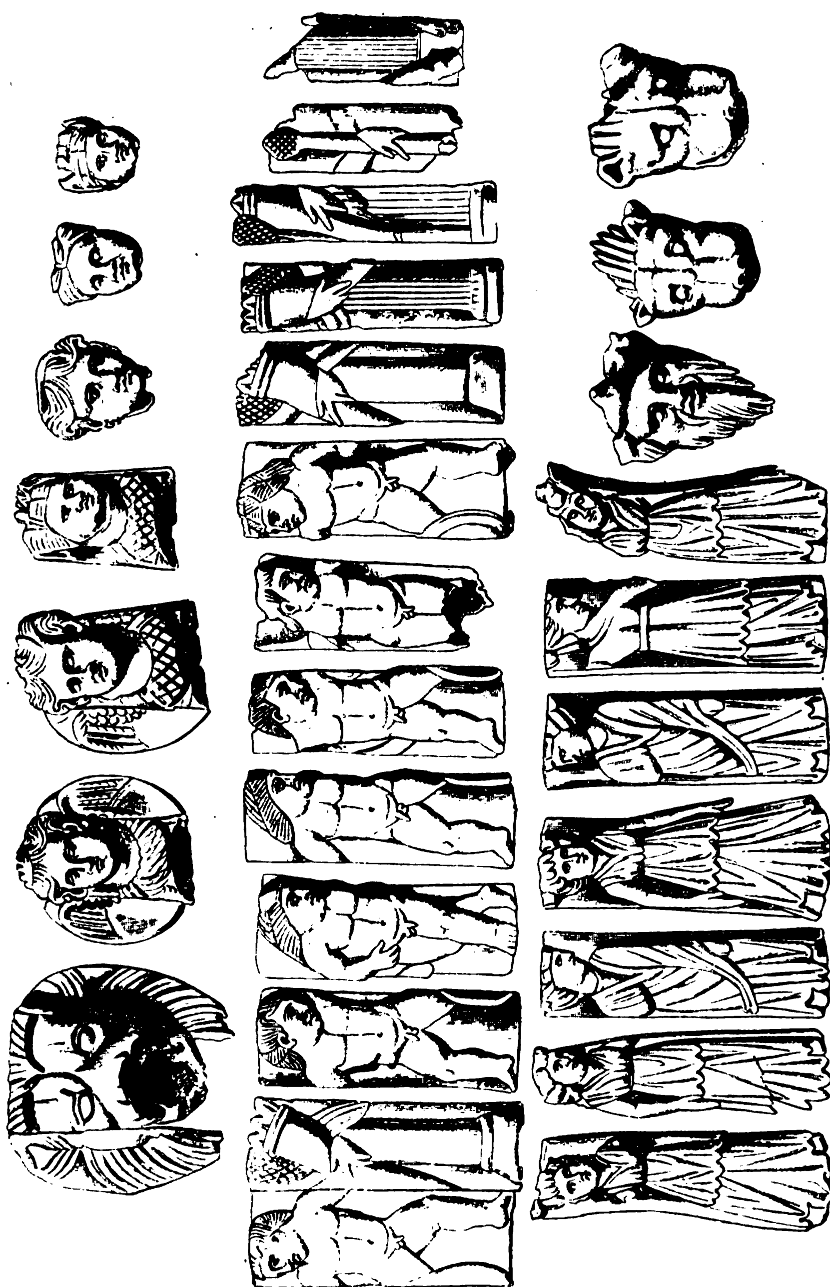
Hiermit mag diese Beurtheilung geschlossen werden, obwohl ich bei dem Bestreben, nur die Hauptpunkte sicher zu stellen, manche Bemerkung über Einzelnes, das der Berichtigung zu bedürfen schien, absichtlich unterdrückt habe. Dass ich rein polemisch verfahren bin, wird der Verfasser dem Streben zu gute rechnen müssen, Irrthümer von der Wissenschaft fern zu halten. Dabei bin ich natürlich weit entfernt, die guten Seiten der vorliegenden Schrift verkennen zu wollen. Namentlich ist es immer ein dankenswerther Gewinn für die Wissenschaft, dass hier vollständiger als früher das philologische Material zusammengestellt ist. Mit dieser Hülfe wird ein auf die Anschauung der Monumente gestützter Forscher einzelne Punkte gewiss noch genauer und fester zu bestimmen im Stande sein. Nur konnte dies trotz des redlichsten Strebens und Fleisses dem Verfasser nicht gelingen, da ihm durch den Mangel eigener Anschauung die ersten und wichtigsten Grundsteine des ganzen Baues verrückt wurden.

Lavori intagliati in osso.*)

(1862.)

Tra i monumenti antichi vi è un buon numero di quelli, che hanno ciascuno per sè un valore, per così dire, individuale, laddove altri prendono una certa importanza soltanto nel complesso di tutt' una categoria di monumenti analoghi. A questa seconda classe appartengono certi oggetti in osso, favoritimi nel principio di quest' anno dal signore Donato Bucci a Civitavecchia ed incisi col suo gentil permesso nell' ordine superiore e medio della tav. d' agg. *P* [Abb. 35]. Cercando di spiegar le strane particolarità che offrivano, m' avvidi ben presto, che doveano esser considerati in

*) Annali dell' Istituto XXXIV, 1862, S. 284—287. Tav. d' agg. *P*.



35. Knochenschnitzereien aus den Abruzzen. Nach Ann. d. I. 1862, tav. *P.*

istretto rapporto con due altri gruppi dello stesso genere: l'uno cioè regalato nel 1832 all' Instituto dal march. Dragonetti ed ora inciso nello ordine inferiore della stessa tavola; l'altro acquistato circa allo stesso tempo

dal Gerhard per il Museo di Berlino e pubblicato da lui nell' opera sugli Specchj etruschi I, t. 14.

La parentela tra questi tre gruppi si manifesta in primo luogo nella loro provenienza. Gli oggetti del signore Bucci vengono dagli Abruzzi ed i varj pezzi si sono trovati in un sepolcro collocati in forma semicircolare intorno alla testa del defunto. Quelli dell' Instituto sono stati scoperti vicino a Civita-Ducale, città anch' essa abruzzese. Riguardo a quelli di Berlino non riuscì al Gerhard di aver notizie precise; ma gli parve almeno molto probabile, che anch' essi siano stati portati dalla stessa provincia.

Il materiale di tutti è un osso ordinario, sia di bove, cavallo od altro, non preparato in nessun modo all' uso artistico. I pezzi sono tagliati con poca precisione, tanto nell' altezza, quanto nella larghezza, e si vede che non di rado si è abbandonata la regolarità delle linee, per seguir piuttosto la forma, sia pure storta dell' osso; nè si cercava di guadagnar una superficie regolare per le figure, sia piana ossia ricurva, ma il rilievo si accomodava anch' esso alla curvatura naturale dell' osso. La stessa negligenza regna nel congiungere le linee del disegno de' diversi pezzi che doveano riunirsi a formar un insieme, onde spesso diventa difficile d' indovinare l' ordine in cui sarebbero da disporsi. Appena coi numerosi frammenti di Berlino si è riuscito a comporne con qualche probabilità un insieme in forma d' una cassetta o cista tonda. Quelli dell' Instituto forse potranno aver servito a simile uso. Ma incerti restiamo riguardo alla massima parte di quelli del signore Bucci. Giacchè mentre negli altri due gruppi la parte posteriore de' pezzi bislunghi è tagliata, nel terzo quasi tutti sono lasciati tondi e così non si mostrano in nessun modo adattati a servir di guarnitura d' una cassetta o simile arnese, se non vogliamo supporre che, messi nel sepolcro forse come ultimo lavoro del defunto, aspettavano ancor l' ultima mano, per poter esser messi in opera. Per i tondi e le teste lavorate in alto rilievo ci si offrono i confronti di simili oggetti in bronzo, che a guisa di grandi borchie adornavano eleganti sedie o letti; nè avrò bisogno di dimostrare, che gli antichi a simile uso si servissero pure dell' avorio e dell' osso. In ogni modo tutti questi lavori vedonsi esser stati destinati ad ornamento di arnesi o mobilj di vero e pratico uso.

Venendo ora alle figure, non potremo parlar de' soggetti in esse rappresentati, senza tener conto nello stesso tempo dello stile e dell' epoca in che furono eseguite. Nè vi potremo aggiungere gran cosa a ciò che già fu esposto dal Gerhard nel pubblicare i frammenti di Berlino. Ben a ragione da lui fu rilevato, che le figure fanciullesche in essi ci ricordano gli Amorini ed i cosidetti Genj bacchici, ovvii in sarcofaghi romani dell' arte già decadente. I frammenti del signore Bucci appartengono alla stessa categoria: a primo aspetto credetti, che in quei putti potessero esser figurati i rappresentanti delle stagioni; ma, quantunque l' intenzione possa essere stata di accennar mediante l' attributo della cornucopia i prodotti dell' anno, manca ogni contrassegno caratteristico per distinguere l' una stagione dall' altra. Anche ne' busti in campo tondo e nelle teste isolate troviamo la stessa incertezza del carattere mitologico; e se le corone intorno al collo (ὑποθυμίδες) ci richiamano al ciclo bacchico, le ali ed il carattere fanciullesco ci ricordano piuttosto Amore: ambiguità che s' incontra in lavori romani anche di buona epoca, come p. e. nelle falere d' argento pubblicate ne' nostri

Monumenti (VI, t. 41; cf. Ann. 1860, p. 196 sgg.; Jahn *Die Lauersforter Phalerae* p. 11 sgg.), che ben possono farci vedere, onde gli artisti di queste ossa attingessero i tipi de' loro lavori. — Anche meno si può dir sulle donne figurate ne' frammenti dell' Instituto: manca ogni attributo, e soltanto il movimento di alcune sembra accennar che si tratta d' un coro di donne danzanti.

Se così i soggetti ci riportano all' epoca romana di decadenza e forse piuttosto al terzo che al secondo secolo, vi concorda perfettamente il carattere artistico, riguardo al quale però dobbiamo distinguere i concetti e l' esecuzione. Segnatamente il confronto già accennato delle falere ci mostra, che non era ancora sparita la facoltà di conservar almeno l' insieme di tipi migliori; e così nelle figure de' putti trasparisce ancora una certa vita ed ingenuità, che diventa molto più rara già ne' lavori del quarto secolo. L' esecuzione certamente è inferiore al concetto; nondimeno non vi vorrei riconoscere i segni di grande decadenza dell' arte, ma piuttosto una mano grossolana e rozza, alla quale non manca una certa pratica, ma bensì una istruzione veramente artistica. Ricordandoci ora della provenienza di questi lavori, ci sarà utilissima un' osservazione comunicatami dal signore Pietro Rosa, che cioè, »l' arte d' intagliare si mantiene ancor tradizionale nei moderni contadini e pastori degli Abruzzi, e che infatti, visitando anche le loro case e capanne nella campagna romana, si potrà trovar facilmente qualche mobile o sgabello molto ben intagliato dai medesimi pastori con uno stile sempre loro proprio«. Voglio notar di più che insieme coi frammenti del signore Bucci furono trovati due pezzi pure di osso formanti l' estremità inferiore d' un clarino, quali vengono adoperati dai pastori. Credo dunque, che in tutti questi intagli in osso abbiamo a fare con prodotti dell' arte antica pastorizia degli Abruzzi; colla quale supposizione si spiega benissimo tanto la rozza pratica dell' esecuzione, quanto l' incertezza del carattere mitologico ne' soggetti raffigurati. Considerati sotto quest' aspetto, è vero che non possono aspirare ad una grande importanza per la storia dell' arte; ma se la storia della letteratura e della cultura sociale de' popoli non disprezza di tener conto delle poesie e delle canzone popolari, non sarà nemmeno senz' interesse il conoscere per così dir il riflesso, che l' arte romana ha gittato sopra il lavori decorativi dei rozzi discendenti degli aborigini italici.

Secchia di bronzo esistente nella Galleria Doria.*)

(1860.)

Da alcuni anni vedesi esposta nella Galleria Doria una secchia di bronzo ornata di disegni graffiti, che col permesso di S. E. il sig. principe Pamfili-Doria abbiamo fatto incidere nella grandezza dell' originale sulla tavola XLVIII de' nostri Monumenti.**) Non è di recente scoperta, ma riposta dentro una fodera di velluto fu conservata già da secoli tra i tesori di questa eccma casa principesca; e siccome altri oggetti del medesimo pos-

*) Annali dell' Istituto XXXII, 1860, p. 494—502. Monumenti dell' Istituto VI, tav. 48.

**) [Danach etwa auf ein Drittel verkleinert Abbildung 36.]

sesso diconsi venuti da Cesarea di Palestina, così è stata supposta la medesima provenienza anche per questo bronzo: supposizione, che non è priva di una certa probabilità, ma vien detta incerta da quello stesso che l' ha proposta. Il lavoro è indubitabilmente antico, ma accusa un' epoca molto tarda e non può aspirare alla lode di grande bellezza. Nondimeno si riconoscono almeno ne' concetti le traccie di modelli più antichi e belli; e di particolar interesse dal lato storico mi sembra il modo peculiare dell' esecuzione. Il metodo usato dagli Etruschi e Latini, di adornar gli specchj e le ciste di disegni graffiti, già prima dell' epoca imperiale sembra esser caduto in dimenticanza. Molto più tardi, nel medio evo cioè, vengono in uso i nielli, che riempiono i contorni con un metallo di facile fusione e poi aggiungono nelle figure stesse i colori di smalti. Un posto intermedio, tanto riguardo a' tempi, quanto all' artifizio, sembra occupar il lavoro della nostra secchia. I contorni sono incisi con un istrumento a guisa di bulino, ma, come pare, piuttosto battuto col martello, che condotto dalla forza moderata e sensata della mano. Per rilevar poi le figure dal fondo, l' artista si è servito di un metodo analogo a quello oggi chiamato lavoro di pelle, che rendendo ruvida la superficie produce una tinta scura, senza però che ne vengano distinte la luce e le ombre. Tutto questo procedere, se non è di assoluta novità, almeno è rarissimo ad incontrarsi ne' monumenti antichi; ed il solo confronto che qui a Roma si è saputo addurre, mostra bensì i contorni graffiti, ma omette il lavoro di pelle. È desso una secchia simile trovata circa trent' anni fa sotto la piazza di S. Marco ed ora conservata nel Museo cristiano della Biblioteca Vaticana, che raffigurante i dodici Apostoli vien attribuita generalmente al quarto o quinto secolo, alla qual' epoca, come vedremo più tardi, non disconviene nemmeno la secchia Doria.

Questo confronto di un monumento cristiano, la supposta provenienza, il nimbo, del quale due figure sono distinte, hanno a taluno dato cagione di pensare, doversi nelle figure rappresentate ravvisar un soggetto biblico del vecchio testamento, cioè »il re Davide nell' atto che gli vien condotta innanzi la Sunamitide«. Ma se un tal soggetto forse potrebbe trovar luogo tra le miniature che servono d' illustrazione al testo di un manoscritto, lo credo senz' esempio in tutte le altre classi di monumenti cristiani di una epoca così remota. Il nimbo poi, ben lontano dall' esser indizio di cristianesimo, è di origine puramente pagana e frequentissimo specialmente in monumenti pagani di epoca tarda (cf. Stephani *Nimbus und Strahlenkranz*, 1859). Onde non mi sembra necessario di entrar in un esame particolare di questa spiegazione, e ciò tanto meno, inquantochè almeno la scena principale per chiunque abbia pratica della poesia e de' monumenti greci, si mostrerà d' un significato ben differente e non soggetto a dubbio.

Lo spazio è diviso in quattro compartimenti per altrettante colonne poste a distanze non eguali. Ma il movimento delle figure c' insegna, che si tratta di due scene sole, e che alla prima spettano tre de' quattro compartimenti. Nel medio di essi troviamo una donna velata e distinta da un berretto frigio, che, afferrata al braccio destro poco sopra alla mano, viene tratta avanti come per forza da un uomo, nel quale la forma del pileo ed il caduceo ci danno a conoscere chiaramente un araldo. Un altro munito dell' asta, che segue la donna, sembra spingerla avanti colla destra; e così tutto il gruppo si muove verso la figura d' un uomo barbato assiso, che

per il ricco suo vestire, lo scettro, il diadema ed il nimbo, si appalesa di dignità reale. La donna però rivolge lo sguardo non a lui, ma indietro, ove troviamo un giovane assiso colla lira ed accompagnato da un altro in



36. Bronzeeimer in der Galleria Doria. Nach Monum. d. I. VI, tav. 48.

piedi con asta e scudo. Ora chi si ricorda del principio dell' Iliade, non esiterà di riconoscer in tutta questa scena Briseide che da Taltibio ed Euribate vien condotta ad Agamennone, mentre Achille abbandonato cerca

di mitigar il suo dolore pel suono della lira. Nè mancano i confronti monumentali, sui quali non ho bisogno di dilungarmi, avendone parlato in questi Annali 1858, p. 352 sgg.*) Onde mi contenterò di accennar le differenze che corrono tra queste e la nostra rappresentanza. E se tutti i monumenti concordano nel mostrarci Briseide decentemente velata, il nostro artista solo inoltre ha voluto indicar la sua origine asiatica mercè il berretto frigio. I due araldi s' incontrano in una pittura pompeiana (Mus. borb. II, 58; R. Rochette *Mon. in.* 19), in una tazza del Museo britannico (n. 831; Overbeck *Gall.* 16, 3), e nel quadro del codice ambrosiano della Iliade (Hom. Il. picturae ed. A. Mai, t. 6); e se nel vaso di Hieron (Mon. d. Inst. VI, 19) Diomede vien sostituito ad Euribate, questo secondo araldo ivi infatti sarebbe stato superfluo, ove Agamennone stesso conduce con sè Briseide, mentre l' artista della secchia attenendosi al racconto omerico ci rappresenta il re aspettando la donzella nella sua abitazione. Una differenza maggiore s' incontra nella figura di Achille. Nel primo libro della Iliade Achille, dopo aver consegnato Briseide agli araldi, va a piangere sul lido del mare e ad invocar l' ajuto della sua madre. Ora, se i pittori de' due vasi, discostandosi da questo racconto, colla partenza di Briseide hanno congiunto una scena del nono libro, quella cioè ove Ulisse ed altri eroi vengono per mitigar l' ira del Pelide, anche il nostro artista ha ricorso al medesimo libro, scegliendone però un concetto più semplice che, senza introdurre un fatto od un' azione nuova, si connette più strettamente colla scena principale. Quando cioè Ulisse ed i suoi compagni arrivano alla tenda di Achille, lo trovano solo con Patroclo, e, per distrarsi dalla sua ira, dilettandosi col suonar la lira e cantare. E così l' ha figurato anche l' artista della secchia, discostandosi dal racconto omerico soltanto nel raffigurar il compagno non assiso dirimpetto ad Achille, ma in piedi accanto a lui, e piuttosto come una guardia; onde, se qualcheduno volesse riconoscervi invece di Patroclo uno de' Mirmidoni, quali s' incontrano nella pittura pompeiana ed in quella del codice ambrosiano, non avrei ragione d' oppormi a tale denominazione. Ma comunque sia di questa figura secondaria, tutto l' insieme della scena è chiarissimo, nè ha bisogno di ulteriori spiegazioni.

Meno chiara si è la seconda scena. Supporremo naturalmente che essa stia in relazione colla prima e si riferisca come questa al troico ciclo ed alla storia di Achille. Ritrovandovi un giovane liricino ed una donna con berretto frigio, crederemo queste figure identiche a quelle della prima scena; ed al primo aspetto saremo inclinati eziandio a prender per Agamennone il re coricato sul letto. In tal caso però una sola scena della Iliade potrebbe venirci in considerazione, quella cioè del libro XIX, nella quale Agamennone restituisce Briseide ad Achille, prima che questo torni al combattimento. Ma come mai in un tal momento Agamennone potrebbe esser coricato sul letto e distornar lo sguardo da Achille? E questo, come potrebbe esser rappresentato colla lira, allora, quando è pieno de' sentimenti di vendetta, e non può aspettar il momento d' andar incontro ad Ettore? Così a parer mio, ed anche prescindendo da altre difficoltà, dovremo abbandonar l' idea di ritrovar anche in questa seconda scena la figura d' Aga-

*) [Ira di Achille. Wird in Band III abgedruckt werden.]

mennone. Ripensando poi agli altri monumenti, che colla prima scena riuniscono l'ambasciata de' re, mi domandai, se possa esser qui rappresentato un momento poco posteriore, quando cioè, partiti gli altri re, Fenice ritenuto nella tenda di Achille vi si è messo a riposare. Ma nemmeno questa supposizione può stare, se poniamo mente al nimbo, del quale è distinta questa figura. Giacchè trovandosi questo attributo nella prima scena concesso ad Agamennone solo, si vede che l'artista se n' è servito come di distintivo della dignità suprema reale, il quale non può convenire ad una persona di grado inferiore, qual' è Fenice. Così, escluso già Agamennone, in tutta l' Iliade non troviamo che una persona sola, alla quale quest' attributo possa esser dato, ed è il re de' Trojani, Priamo. Resta dunque a vedere, se a lui possa riferirsi la scena rappresentata. Priamo nell' ultimo libro dell' Iliade si reca alla tenda di Achille per riscattar il corpo d' Ettore; scena non rara ad incontrarsi ne' monumenti, i quali però si limitano a raffigurar la supplicazione. Ma Omero aggiunge, che Achille, dopo finite le trattative sul riscatto, invita Priamo a cena; finito questo, Priamo desidera di dormire; Achille fa preparar il letto dalle sue donne, e Priamo va a riposar insieme col suo araldo Ideo, mentre Achille con Briseide anch' esso si dà al sonno. A quest' ultima parte del racconto omerico credo che si riferisca la scena figurata sulla nostra secchia. La posizione del vecchio ben si addice ad uno che va a riposare e ben vi si conviene, che il corpo superiore sia spogliato degli abiti. Gli occhj, è vero, non sono ancor chiusi; ma la testa è rivolta, come di uno che non presta più attenzione a ciò che si passa attorno a lui. All' incontro apertamente dorme la figura coricata sotto al letto. Essa è di proporzioni inferiori alle altre; e dormendo con tutto il suo abito e per terra, cioè in un luogo meno nobile, essa si mostra di grado molto più subordinato al re e non può esser perciò se non un suo servitore. Ora sappiamo che Priamo nella sua visita era accompagnato dal suo araldo Ideo, e se presso Omero anche a lui vien apprestato un letto insieme con quello di Priamo e se vi dorme insieme col re, l'artista avrà seguito i costumi della vita reale, che richiedeva una distinzione chiara e precisa tra il re ed il suo servitore. In ogni modo questa figura non contradice, ma conferma piuttosto la relazione che abbiamo proposta di questa scena col racconto omerico. Una libertà alquanto più grande l'artista ha usata nelle altre figure. Omero si contenta di dire, che Achille ordina ai compagni ed alle serve di preparar il letto, ed aggiunge poi che Briseide dorme accanto ad Achille. L'artista ci presenta Briseide assisa a' piedi di Priamo: essa, figlia d'un re alleato di Priamo, naturalmente a lui deve aver conservato qualche simpatia, e così è un concetto piuttosto commovente l'essersi ella avvicinata a lui come per consolarlo. Guarda verso lui con una certa affezione, e come per assicurarsi, che sia stato soddisfatto a tutti i suoi desiderj. Soltanto allora sarà pronta a seguir l' invito della compagna, nè opporrà resistenza all' Amore che di dietro volando si avvicina a lei come per ispingerla verso Achille, il suo vincitore e padrone, ma che per mezzo dell' amor suo le ha fatto dimenticar la tristezza della schiavitù. Achille presso Omero si congeda da Priamo prendendolo per la mano onde ispirargli fiducia. Ma mi pare, che il concetto immaginato dall' artista convenga non meno bene alla situazione. La lira avea data consolazione ad Achille, quando era agitato dall' ira contro Aga-

mennone. Ora, dopo aver compito tutta la sua vendetta, conciliato non solamente con Agamennone, ma con Priamo eziandio, ritorna il momento, ove può darsi a sentimenti più pacifici, e così dopo il convito comune riprende la lira con animo raddolcito e per raddolcir l' animo afflitto di Priamo. In tal modo la lira non è più un attributo di valore secondario, ma conferisce a tutta la scena il suo carattere specifico, diventando simbolo di pace e di conciliazione; e se l' artista ha sviluppato il suo concetto in modo differente dal poeta, l' intenzione poetica dell' uno e dell' altro in fondo è l' istessa. Per rimuover finalmente ogni dubbiezza, che potrebbe ancora restar sulla spiegazione proposta, dovremo prender in considerazione la relazione che passa tra la prima e la seconda scena riunite in un medesimo monumento. La violenza usata da Agamennone verso Achille, levandogli Briseide, è la cagione della funesta ira del Pelide e forma l' introduzione dell' Iliade; la visita di Priamo presso Achille è l' ultima scena dello stesso poema, nella quale entra il Pelide; e così nella scelta de' due soggetti si manifesta l' intenzione dell' artista, di richiamar alla nostra mente mercè il principio e la fine tutto il ciclo di fatti ed azioni, che formano il ricco argomento dell' Iliade.

L' artista della secchia dunque nell' accomodar queste scene al suo scopo si mostra non privo di quel giudizio e senno ovvio in tempi migliori dell' arte, che sa accennar idee grandi e vaste con mezzi semplici. Nello sviluppo poi de' concetti particolari non abbiamo incontrato niente che non sia perfettamente d' accordo coi principj dell' arte antica, e fino ne' costumi e negli attributi vedonsi conservate costantemente le pratiche più antiche. Così la rozzezza del lavoro, che ci colpisce al primo aspetto, si ristringe di preferenza alla esecuzione materiale ed alla mancanza d' ogni abilità della mano, che, se non seppe condurre un contorno semplice, dovea trovarsi in impacci molto maggiori, ove si trattava di render le forme più minute de' capelli, delle mani, e più ancora, l' espressione degli occhj. Ora è vero che i pregj surriferiti dell' opera non appartengono tanto all' artista, quanto ai modelli più antichi che egli seguiva; ma dall' altra parte la mancanza di influenze posteriori ci vieta di assegnarla ad un' epoca, nella quale le tradizioni antiche già erano molto oscurate, mentre la rozzezza del lavoro almeno in parte potrebbe spiegarsi dalla poca pratica che avea l' artista in un genere di tecnica quasi caduto in oblivione. Cercando dunque alcun altro punto per fissare più precisamente l' epoca di questo graffito, trovo in esso stesso un solo indizio cronologico molto leggiero nell' esser accennata la sovrimposizione di archi a colonne: genere di costruzione, che seppure si trovasse già preparato p. e. in alcune parti delle terme di Caracalla, comunemente si crede essere stato impiegato per la prima volta nel palazzo di Diocleziano a Spalato: onde con probabilità si può asserire la nostra secchia non essere anteriore al quarto secolo. Se poi nemmeno la crediamo di molto posteriore, tal parere si fonda sul confronto delle miniature de' codici d' Omero e Virgilio pubblicate da A. Mai, che spettanti circa alla medesima epoca offrono una grande analogia nel conservar ancora le tradizioni antiche, se non che l' artista della nostra secchia, non costretto d' illustrar le parole precise di Omero, ma più libero nello sviluppar i concetti poetico-artistici, si mostra nella composizione alquanto superiore ai pittori di queste miniature.

Altitalische und Etruskische Denkmäler.

Sull' antichissima arte italica.

Lettera ad Augusto Castellani.*)

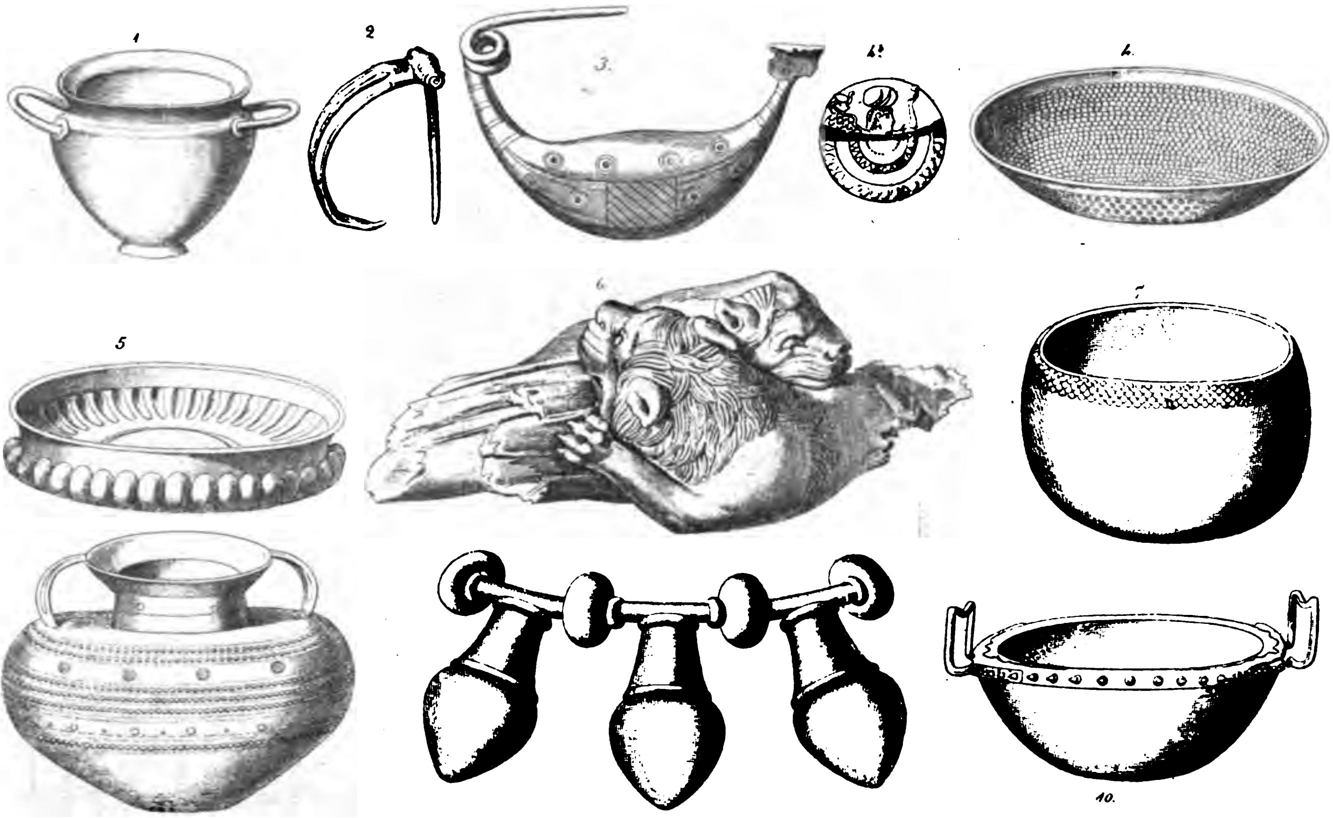
(1866.)

Non mi domanderete sul serio, se io approvo la vostra idea di riunir sul Campidoglio quanti monumenti d'arte italica antichissima già avete raccolti ed in seguito potrete raccogliere per offrir alla scienza materiali che agevolino una finale soluzione della tanto disputata questione tirrena. Ben sapete, che forse nessuno più di me ne deve restar soddisfatto: i miei studi mi hanno fatto conoscere i tanti problemi, che restáno ancor a sciogliere sopra questo campo e che non potranno esser sciolti se non per mezzo di numerosi confronti monumentali e coll'ajuto di nuove scoperte alcune volte in apparenza meschine, ma che raccolte e custodite coscienziosamente non di rado potranno fornire lumi inaspettati. Non mi contenterò dunque di far i migliori augurj per la vostra nuova fondazione, ma mi accingerò da parte mia a secondarvi nello scopo prefisso colle esporvi alcune mie idee sull' andamento dell' antichissima arte italica, le quali, se forse non in tutti i punti troveranno la vostra approvazione, almeno avranno il merito di eccitar ulteriori discussioni, donde in fine potrà emergere la verità.

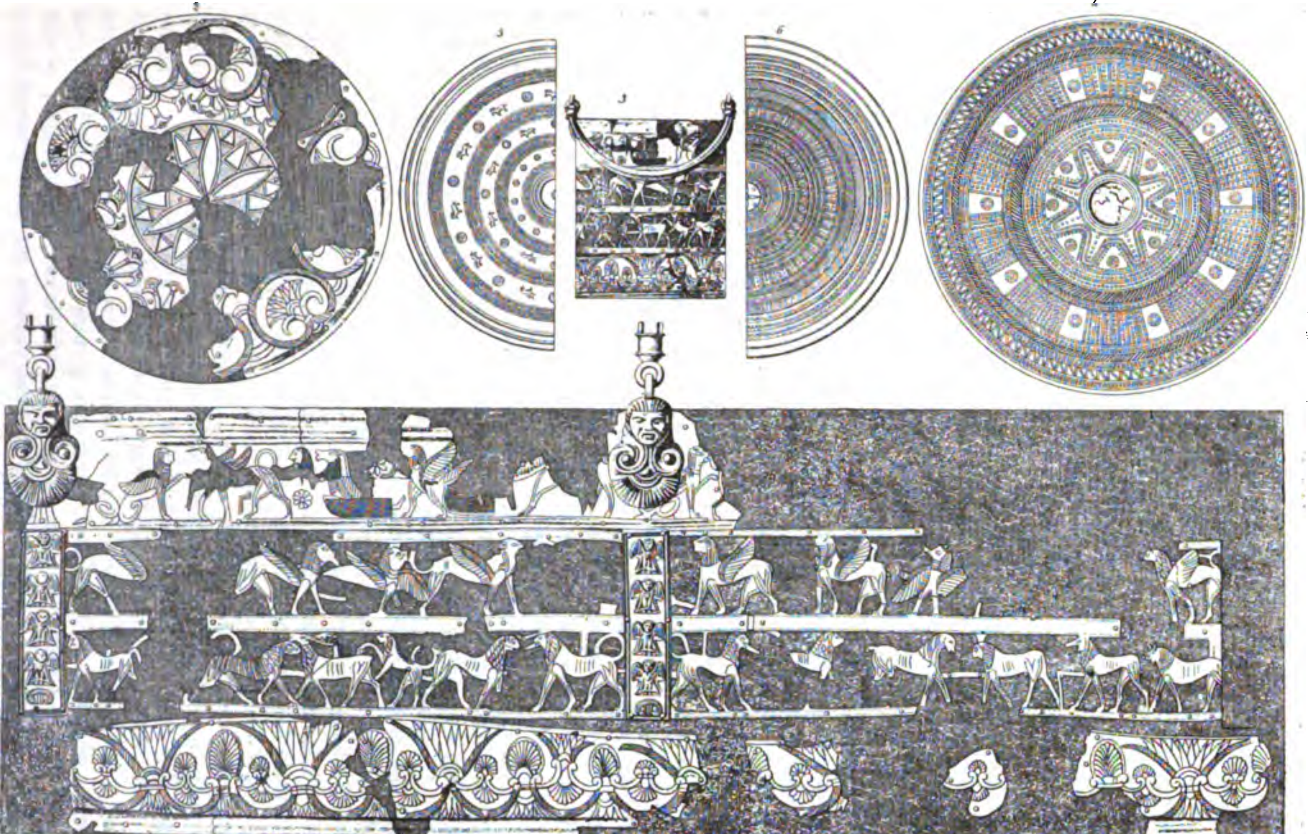
Prenderò argomento da una serie di oggetti trovati in uno scavo prenestino, che aveste occasione di acquistare nell'estate dell'a. 1861. Per vostro favore li potei già esporre in una dell' adunanze dell' Instituto ed ora li trovate incisi (tranne pochi di minore importanza) sulla tavola XXVI de' Monumenti e sulla tav. d'agg. GH [Abb. 37. 38]. Siccome furono pure trattati dal sig. dott. Schöne in un dotto articolo inserito in questi stessi Annali (p. 150 sgg.), così senza trattenermi colla descrizione passo subito al proposito mio particolare.

Rimirando dunque questi oggetti, dovremo dire che riguardo alle cose in essi figurate appena uno per se solo sembra atto ad attrarre un'attenzione particolare; e di fatti per l'interpretazione offrono appena materia. Ma hanno un altro merito, cioè di formar un complesso o gruppo di oggetti, i quali per un comparativo esame dello stile offrano una base più solida di quella che potremmo trovar nell' esame di un monumento isolato. E guardandoli insieme, ciascuno, anche chi abbia poca pratica ne' monumenti prenestini, s'accorgerà facilmente, che essi mostrano un carattere ben dif-

*) Annali dell' Istituto XXXVIII, 1866, S. 407 ff., tav. d'agg. GH. Monumenti dell' Istituto VIII, tav. 26.



37. Alterthümer von Praeneste. Nr. 1. 4. 7. 9 aus Silber, 6 aus Elfenbein, 2. 3. 5. 8. 10 aus Bronze. Nach Ann. d. I. 1866, tav. GH.



38. Silberne Ciste und Bronzeschilde aus Praeneste. Nach Monum. d. I. VIII, tav. 26.

ferente da quello solito a rinvenirsi ne' ritrovati di quel paese e che quasi sempre ci porta ad un' epoca dell' arte già sviluppata a piena libertà. È perciò importante la notizia che mi potevate dare, essersi rinvenuti questi oggetti non in una camera sepolcrale, non in una cassa o sarcofago, ma nella terra sotto un ammasso di pietre: indizj dunque di una tumulazione molto primitiva. Aggiungevate, esser stato scoperto questo deposito non in quella necropoli, che diede fuori il maggior numero delle ciste, degli specchj ecc., ma in un sito, nel quale già prima fossero stati scoperti due sepolcri con oggetti di analogo carattere. Queste notizie datevi dallo scopritore forse potranno esser alquanto modificate e precisate coll' ajuto dell' esatto rapporto sugli scavi del 1855, che dietro le comunicazioni del Cicerchia e di altri fu stampato dall' Henzen negli Ann. 1855, p. 74 sgg. Certamente quel «deposito più antico» da lui descritto a p. 76 sarà uno de' due sepolcri da voi accennati; onde non si tratta tanto di una necropoli diversa, quanto di un sistema più antico di tumulazione usato nella medesima accanto a due altri più recenti. Gli oggetti ivi trovati ed esistenti probabilmente al palazzo Barberini non sono ancor pubblicati, e nella descrizione data dal Braun nel Bull. 1855, p. XLVI sono confusi con altri dei sepolcri più recenti; ond' è che per le mie investigazioni non posso farne quell' uso che vorrei. Ma almeno voglio rilevar il fatto, che essi destarono nell' animo di Braun la medesima impressione che a me fecero gli oggetti da voi acquistati.

Cercando cioè de' confronti monumentali, che potessero chiarirci sulla natura di quest' impressione, non saprei trovarli nel Lazio e nelle provincie meridionali, ma come il Braun vengo spinto quasi involontariamente verso l' Etruria e le sue necropoli, ove, per tacere di oggetti isolati, mi si presentano alcuni gruppi, che anch' essi tra i monumenti etruschi occupano un posto molto particolare ed analogo a quello de' ritrovati prenestini. Parlo degli oggetti trovati nella grotta detta dell' Iside a Vulci, ora nel Museo britannico (Micali mon. ined. t. 4; 5, 1—2; 6—8. cf. Braun Ann. 1843, p. 350 e Bull. 1844, p. 106) e nella tomba ceretana conosciuta sotto il nome degli scopritori Regulini e Galassi (Grifi mon. di Cere; Mus. Greg. I, t. 11; 15—20; 62—67; 75—77; 82—85); ai quali potranno aggiungersi anche le pitture di una tomba di Veji (Canina Veji t. 31; Micali mon. ined. t. 58). Or dunque, se andate a confrontare gli scudi prenestini con quei di Cervetri (M. Gr. I, 18—20), dovrete dire, che essi quasi sembrano usciti dalla medesima fabbrica. Le figure di animali della cista argentea trovano le loro analogie negli arnesi di bronzo: t. 11 e 16; le figure alate sulle fascie verticali di essa in quelle del pettorale di oro: t. 83; la tazza (fig. 5) in quella di t. 15, 2. Meno palpabili al primo aspetto sembreranno i confronti coi monumenti della grotta dell' Iside; ma per il momento basterà di richiamar la vostra attenzione sopra gli ornati e le figure d' animali sul vaso dipinto 5, 1; sulla base del busto 6, 2; sulle uova di struzzo 7, 2 e 3; sul tripode e sulla lamina d' oro 7, 6 e 14. Nelle pitture vejenti finalmente incontriamo lo stesso genere di animali fantastici ed ornamenti. — Questi semplici confronti già bastano per sostenere, o che tra l' Etruria ed il Lazio in tempi antichi esisteva un vivo commercio, o che tra l' arte antichissima dell' Etruria e del Lazio non esisteva una differenza essenziale. Non vorrei decidermi esclusivamente per l' una delle

due ipotesi, ma le credo vere tutte e due, di maniera cioè che le relazioni limitrofe abbiano avuto per conseguenza anche una quasi perfetta unità dell' arte, e ciò tanto più che anche in seguito le arti dell' una e dell' altra regione non differiscono come le arti di due popoli ma tutt' al più come quelle di due provincie. — Se dunque vogliamo chiamare etrusco tutto ciò che l' arte arcaica produsse in Italia, questa terminologia d' ora innanzi si mostra troppo ristretta e può giustificarsi solamente come convenzionale o nel senso che la parte principale vale *pro toto*. Più esattamente parleremo dell' arte *italica antica*, sotto la quale denominazione comprenderemo tutto ciò che avanti l' epoca greco-romana produsse l' arte tanto in Etruria, quanto nell' Umbria, nella Sabina, nel Lazio, presso i Volsci e Sanniti. Essa, benchè non mai fuori di relazione colla greca, nondimeno dirimpetto a questa forma un' unità e conserva il suo carattere specifico anche nel progresso de' tempi in modo, che ancora l' arte greco-romana ne riceve la sua impronta particolare.

Ma i confronti sopra accennati debbono risvegliare nella nostra mente varie altre questioni. Generalmente si conviene, che i citati monumenti etruschi portano un carattere molto arcaico ed un' impronta particolare che li distingue dalla maggior parte de' ritrovati di quel paese. Qual' è dunque questo carattere? Qual posto avremo da assegnar a questa categoria di monumenti nello sviluppo dell' arte italica? quali rapporti esistono tra questi monumenti e quelli di altri popoli: rapporti che potrebbero condurci a schiarir la questione sull' origine dell' arte etrusca? Ecco una serie di questioni che vogliamo esaminare almeno di volo.

Benchè la denominazione di grotta dell' Iside data alla tomba vulcente a riguardo della figura di donna 6, 1 sia priva di ogni buon fondamento, nondimeno essa potrà trovare una qualche scusa in vista del carattere egizio che decisamente hanno alcuni degli oggetti in essa trovati. Vi abbiamo due fiaschetti smaltati con segni geroglifici, che sembrano di pretta fabbrica egizia; abbiamo un uccello di bronzo dorato (8, 13), che porta in testa una specie di *pscenth*; abbiamo tre alabastri che alla maniera egizia terminano in busti di donna, una delle quali porta fino il solenne disco alato stretto verso il petto. — Fiaschetti smaltati con geroglifici si sono trovati anch' altre volte a Vulci come nel territorio ceretano; Bull. 1866 p. 179; nè mancano scarabei con geroglifici a Chiusi ed in altri siti etruschi; Micali mon. ant. 54, 11 segg. Ed un ricordo dell' Egitto incontriamo anche tra gli oggetti di Palestrina nel busto graffito dentro la tazza argentea. Or questi fatti dimostrano forse, che l' arte etrusca derivi dalla egizia? Gli oggetti smaltati con geroglifici sono vera merce egiziana importata nell' Etruria, e dimostrano dunque solamente che esistevano delle relazioni commerciali, siano dirette ossiano indirette coll' Egitto e coll' Africa, relazioni che inoltre vengono messe fuor di dubbio per le uova di struzzo trovate dentro la stessa grotta dell' Iside. Gli alabastri hanno bensì l' apparenza egiziana; ma nè le faccie, nè i capelli sono veri egizj; le braccia fuori di ogni proporzione stanno in opposizione diretta collo stretto sistema della scultura egizia; le collane di *bullae* sono prettamente italiche ed il materiale, giusta Micali, è «alabastro nostrale a grana saccaroide». Non si tratta dunque di lavori che vogliono imitare il carattere dell' *arte* egizia, ma troviamo soltanto l' imitazione delle forme de' vasi che contenevano i

celebri balsami ed aromi dell' Egitto: l' industria etrusca cioè in un dato tempo avrà sentito il bisogno di liberarsi dalla concorrenza del commercio straniero in questi articoli, ed il primo passo che fece verso questo scopo, si fu di contraffare l' insegna che aveva maggior credito. Per l' influenza dunque dell' arte egizia sull' italica tali e simili imitazioni si mostrano di nessun importanza.

Altri fenomeni ci si presentano nell' esame della tomba Regulini; e sono particolarmente le tazze argentee e dorate con bassirilievi (M. Gr. 62—66) che per molto tempo mi recavano non lieve imbarazzo, nel quale niente potea giovarmi la notizia, che un' altra compagna si era scoperta anche a Palestrina (cf. Schöne p. 208). Fra i monumenti etruschi occupano un posto tanto isolato, che non sapeva quale si dovesse a loro assegnare. In varie particolarità ricordavano l' arte egizia; in altre l' asiatica dell' Assiria; ma non poteano dirsi nè egizie, nè assirie. Tra tali esitazioni fui grandemente sorpreso di trovar nel museo del Louvre una tazza che senz' altra notizia avrei creduto derubata allo scavo ceretano: tanto era stretta la parentela. Questa tazza però non proviene dall' Etruria, ma da Kition sull' isola di Cipro. Il problema dunque era sciolto: le tazze ceretane non sono lavoro etrusco, ma importate dall' Oriente; forse lavorate a Cipro stessa, ove meglio che in qualunque altro punto si spiegherebbe il carattere asiatico misto con una limitata influenza egizia. Se anche tra gli altri oggetti, specialmente in oro, una parte abbia da credersi merce importata, non saprei per anco decidere. Un' influenza asiatica è innegabile e si mostra di preferenza nei frequenti fregj d' animali e di altri esseri fantastici ed alati che ricorrono non solamente ne' monumenti ceretani, ma in tutti gli altri eziandio, che qui ci occupano. Ma se non nego quest' influenza, neppure dico che questi oggetti siano lavorati in uno stile veramente asiatico. L' elemento asiatico anzi già ha dovuto subire una metamorfosi e resta perciò a domandare, se questa metamorfosi debba dirsi italica o piuttosto riferirsi ad un' altra influenza intermedia. Il carattere delle arti primitive non di rado si manifesta più chiaramente negli ornamenti, che nelle figure degli uomini e degli animali. Ora se volete volgere uno sguardo alla t. 17 del Museo Gregoriano, facilmente vi accorgerete che quell' ornamento di semicerchj e palmette ha un carattere tutto greco. Nella fascia inferiore poi della cista prenestina e nel suo coperchio non vorrete disconoscere un elemento analogo che si fa risentire non meno anche negli ornati de' monumenti della grotta dell' Iside, nella lamina d' oro, nel tripode, nelle uova di struzzo (7, 1 e 2; 8, 6 e 14). La divisione degli scudi in fascie concentriche ricorda le descrizioni degli scudi presso Omero ed Esiodo. Se finalmente guardiamo i crateri o caldaje (M. Gr. 15—16) con teste di chimere e leoni che sporgono attorno allo orlo, ci deve venir in mente il celebre cratere dedicato circa l' Ol. 38 da Kolaeos nell' Heraeon di Samo, sul quale Erodoto IV, 152 ci riferisce: *πέριξ δὲ αὐτὸ γρυπῶν κεφαλαὶ πρόκροσσοί εἰσι.*

Ripensiamo ora un momento alle origini dell' arte greca. Nasceva sulle coste dell' Asia e dall' Asia riceveva le prime sue impressioni. Le notizie offerteci dalle poesie omeriche sullo stato antichissimo dell' arte greca, diventano chiare soltanto, se teniamo conto di questi rapporti. E sebbene l' arte greca sin da principio non rinnegasse lo spirito nazionale,

nondimeno per lungo tempo non seppe ancor emanciparsi da questa influenza, come ho cercato di provare più ampiamente in un discorso letto all' accademia di Monaco, ma non ancor stampato. Abbiamo anzi negli artisti Glauco di Chio e Teodoro di Samo due rappresentanti distinti di quest' arte, che si era sviluppata sulla base dell' asiatica. Ma dall' altra parte la storia di questi artisti stessi ci insegna, che l' arte giovane greca sin d' allora cominciò a mettersi al posto dell' asiatica già decrepita: i re della Lidia non si servono più di artisti asiatici, ma dell' opera di questi Greci. Non pare dubbio, che l' industria artistica allora dalle coste della Asia si sia estesa anche in altre direzioni e, sia per commercio diretto, sia per quello ancor vigente dei Fenici, abbia esercitata la sua influenza anche sulle regioni occidentali dell' Italia.

Ma se i primi oggetti vi furono importati, ciò non esclude che essi, come già abbiamo rilevato riguardo agli alabastri egizj, non sieno stati presto imitati o, per dir così trascritti nel dialetto indigeno. Se p. e. nelle lastre del Mus. Greg. 17 trasparisce più o meno una mano greca, la cista d' argento all' incontro porta tutti i contrassegni di un lavoro indigeno, specialmente in una qualche incertezza delle forme e del disegno, che nasce forse meno dall' inabilità della mano, che dall' inabilità di entrar nello spirito de' modelli stranieri. Basta per convincersene il guardar le forme indecise e rigonfie nelle due teste che formano l' attaccaglio del manico, e nelle figure alate ad esse sottoposte, come non meno il disegno degli ornati e degli animali, che nell' esecuzione de' particolari (p. e. delle ali) non tanto bada all' organismo delle forme, quanto si contenta di un certo schematismo delle linee.

Riassumiamo ora questi fatti: abbiamo trovato merce importata dall' Egitto e dalle coste asiatico-greche; imitazione più o meno superficiale dei modelli egizj; influenza asiatica non diretta, ma passata per il medio del genio greco e modificata dallo spirito indigeno; elementi di un' arte nazionale italica. Dirimpetto a questi fatti debbo ricordarvi ciò che altre volte ho cercato di stabilire riguardo al cosidetto monumento lidio ed alle antichissime pitture ceretane già del Museo Campana (Ann. 1859, p. 326. 1861, p. 391 [vgl. unten]). Senza negar un qualche rapporto coll' arte greca riconobbi in questi monumenti l' arcaismo più puro ed eminentemente etrusco, un arcaismo che non accenna ad uno stato primitivo dell' arte, ma fa fede di un lungo sviluppo anteriore. Se nondimeno volessi sostenere, che questi monumenti sono i più caratteristici o quasi direi il fior del primo periodo veramente nazionale, è chiaro che per monumenti d' una natura tanto differente qual' è quella de' varj oggetti qui esaminati, dobbiamo stabilir una epoca che precede ancor quella dell' arcaismo puro italico e che per distinguerla con un termine tecnico, potremo chiamar l' epoca delle *incunabula*. Colla qual denominazione voglio accennare, che in essa non si tratta ancora di uno stile preciso e distinto, ma di varj tentativi, sia di copiar modelli stranieri, sia di imitarli o trasformarli, sia finalmente d' introdurre maniere nuove in conformità collo spirito della nazione propria.

Intanto la differenza che corre tra questo ed il susseguente periodo, non è soltanto cronologica, ma bisognerà fare un' altra distinzione sistematica o qualitativa, che può riassumersi nelle due parole, che l' arte dello uno è di preferenza decorativa, quella dell' altro monumentale. Colla quale

distinzione non voglio dir soltanto che la prima si esercita in oggetti ed arnesi che sono destinati a qualche uso pratico, mentre l'altra produce delle opere che vogliono star per se; ma intendo di accennar una differenza essenziale nel carattere di ambedue. È vero che nelle epoche del sommo fiore l'arte più elevata, che non riconosce altra legge se non quella della arte stessa, ha la forza di imporre le sue leggi anche alle arti decorative, in modo che ogni prodotto di queste porta l'impronta dello stile di quella; ma in altri tempi quest'unità ed armonia vien disturbata per altre influenze. E se nelle epoche di decadenza l'arte decorativa sarà costretta di seguire i capricci della moda che varia senza carattere ed ogni giorno, nelle epoche primitive all'incontro essa si mostrerà oltre modo conservatrice, non osando di allontanarsi dal carattere di quei modelli, che più degli altri hanno trovato credito nell'uso della vita comune. Se poi un popolo non ancor esercitato nell'arte riceve questi modelli da un altro già più avanzato, gli sarà tanto più difficile di emanciparsi da queste influenze straniere e soltanto a poco a poco potrà farsi risentire un elemento o stile nazionale. Tale è precisamente lo stato dell'arte italica, quale ci si presenta in tutti i lavori decorativi che qui abbiamo esaminati. Ove all'incontro l'arte diventa monumentale, cioè non è più serva del commercio e della industria, ma vuol rappresentarci certe individualità o esprimere senz'altro un'idea poetico-artistica, comincia subito a prendere un'altra via e cerca di esprimere le sue idee per forme più adeguate allo spirito della nazione propria. Che sia così di fatto ne'monumenti citati del puro arcaismo etrusco, che in essi sia sparita del tutto l'influenza che dominava nella arte decorativa, non vi è dubbio. Ma, come già accennai, essi non potranno esser mai i primi tentativi dell'arte monumentale; e così resta sempre ancora la questione, come abbiamo da figurarci il passaggio dalla una all'altra. Come nella vita dell'uomo è impossibile di dir con precisione, quando finisce l'età fanciullesca, quando principia la giovanile o virile, così anche nell'arte non finisce uno stadio dello sviluppo nel momento, ove comincia un altro. Ne offrono la prova i monumenti stessi che qui trattiamo. Tra i ritrovati della grotta dell'Iside incontriamo un busto di bronzo ed una statuetta di pietra (Micali 6, 1 e 2), che mostrano un carattere ben differente da quello degli altri oggetti. In essi ogni traccia di quell'influenza asiatico-greca è sparita e spicca piuttosto un carattere decisamente etrusco; dobbiamo in somma riconoscere in essi de' saggi antichissimi dell'arte statuaria o, diciamo più generalmente, monumentale etrusca. Nondimeno nessuno negherà che essi siano contemporanei agli altri oggetti, laddove sulla base del busto stesso troviamo ancor il sistema asiatico di decorazione. È chiaro dunque, che già in un'epoca, nella quale l'arte decorativa non avea ancor cambiato il suo carattere primitivo, la monumentale se ne diramava, tosto che la natura del soggetto dava allo artista la libertà di far valere la propria individualità.

Dall'altra parte si è non meno vero che il progresso della seconda non valeva a sopprimere subito la prima, la quale anzi con poche modificazioni si sarà mantenuta accanto a lei per un buon tratto di tempo. In conferma di questa mia opinione vi citerò le pitture sepolcrali vejenti che generalmente vengono considerate come le più antiche di tutte le etrusche a noi conservate e che certamente in tutto l'insieme appartengono ancor

al genere decorativo. Non avrò bisogno di parlarvi della rozzezza e dei difetti del disegno; ma temo che questi difetti ad esse non diano l' apparenza d' un arcaismo più rimoto di quello che veramente loro è proprio. Imperocchè, se guardiamo le figure umane, tanto il loro atteggiamento quanto l' indicazione di varie particolarità nel disegno de' corpi, sarà lecito di dubitare, se fra queste pitture e le antichissime di Caere, corra una grande differenza de' tempi. Credo piuttosto che, mentre nelle figure umane già si fanno risentir i progressi dell' arte monumentale etrusca, gli altri difetti nascono bensì in parte da una certa trascuratezza ed inabilità individuale, ma forse più ancora dallo studio di non allontanarsi troppo dalle pratiche antiche del genere decorativo: pratiche che coll' andar dei tempi doveano riuscir sempre più manierate.

Ma mi direte che tutte queste distinzioni sono meramente relative e che mancano della base positiva di un termine fisso cronologico. Non lo nego e confesso anzi che, se volete una risposta al vostro quesito, non la saprei dare se non in termini anch' essi relativi. Non trovo tra tutti questi monumenti un oggetto che riguardo all' ingenuità primitiva possa collocarsi al lato degli antichissimi vasi di Melos pubblicati dal Conze, i quali non potranno esser anteriori all' anno 650 a. C. Il bassorilievo dello uovo di struzzo trovato nella grotta dell' Iside (Micali 7, 1) ricorda piuttosto i vasi corinzj, che sogliono assegnarsi ad un dipresso all' a. 600—530. Ma quest' analogia non potrà bastare per assegnar tutti i monumenti citati alla medesima epoca, se per altre esperienze (come mostrerò altrove) veniamo ammaestrati, quanto possa esser fallace il supposto sincronismo tra l' arte greca e l' italica. Dobbiamo concedere almeno che se l' arte italica dipendeva dalla greca, tra l' invenzione degli originali e l' esecuzione delle imitazioni potea passare un non troppo breve spazio di tempo, specialmente se abbiamo da far con un popolo che nella religione e nelle arti mostra un carattere molto conservatore ed uno studio manifesto di mantener le forme arcaiche. Vi si aggiunge, che non in tutti i monumenti troviamo una perfetta armonia dello stile. Già accennai, come gli ornamenti in alcune lamine ceretane mostrano un carattere molto più sviluppato delle altre. Tra i vostri monumenti prenestini poi sotto quest' aspetto merita particolare attenzione quel frammento d' avorio rappresentante due leoni [Abb. 37, 6] che, eseguito in un materiale straniero e probabilmente da mano greca, spetta certamente ad un' arte più avanzata e già quasi interamente libera di arcaismo, e così sembra offrir una prova positiva, che all' epoca nella quale fu lavorato, in Etruria si conservava ancor lo stile arcaico decorativo; sebbene concedo volentieri, che sarà stato introdotto già molto prima.

Non nego che questo mio modo di vedere abbia bisogno di ulteriori prove di fatto. Ma nelle investigazioni di tal natura la critica non può far altro che usar de' fatti presenti, benchè scarsi, con sana logica ed aspettar, che altri fatti vengano a confermar, a modificar e correggere le conclusioni da essi tirate. Se dunque le opinioni vostre si trovano forse in opposizione colle mie, vi rispondo che voi più di me avrete occasione di assicurar alla scienza tali fatti monumentali che potrebbero uscire da scoperte ulteriori. Dirimpetto ad essi mi troverete sempre pronto a modificar le mie opinioni, ed anzi vi sarò gratissimo, se coi monumenti che andate a raccogliere mi darete occasione di correggermi.

P. S. Appena spedita la mia lettera m' imbattei in alcune tavole di ornamenti, che nei loro elementi offrono un' analogia sorprendente cogli ornati della cista d' argento e del suo coperchio, in modo che tra l' arte di essa e l' arte del popolo che inventò quegli ornamenti, dobbiamo necessariamente supporre una relazione strettissima e diretta. Ora quest' ultimi sono ricavati da alcuni pavimenti del palazzo settentrionale di Koyundschik in Assiria (Layard: *monuments of Nineveh, second series* tav. 56; Rawlinson: *the five great monarchies of the eastern world* I, p. 350; cf. p. 417). Direte dunque che non può sussistere la mia ipotesi che l' influenza assiria si propagasse in Italia soltanto per mezzo dell' arte greca. Sembra così; ma nondimeno non mi darò ancor vinto. Se le citate tavole, da me già prima vedute, erano sfuggite alla mia memoria, quando scrissi la lettera, ne trovo la causa nell' impressione che mi aveano fatta di lavori piuttosto greci che assirj; ed anche adesso svolgendo di nuovo le pubblicazioni de' monumenti dell' Assiria non posso liberarmi dalla stessa impressione. Trovo in essi bensì degli elementi analoghi, ma non trovo un insieme simile che abbia sottomesso questi elementi ad un sistema così stretto, ad uno stile così puro architettonico, quale ci offrono i citati pavimenti. Il palazzo settentrionale di Koyundschik spetta agli ultimi re di Nineve, cioè secondo Rawlinson (p. 438) ad tempo tra l' anno 667 e 640 a. G. C., epoca corrispondente ad un dipresso al regno di Ardys, figlio di Gyges nella Lidia. Ci troviamo dunque in un' epoca, nella quale l' arte assiria stava alla fine del suo sviluppo e nonostante varj progressi nei particolari era invecchiata in quei principj, che sin dall' origine aveano formato il suo carattere specifico. Come dunque supporre, che essa in un tale stato abbia potuto inventare un sistema di ornamenti, che spira una vita tutta nuova? Non sarà più probabile che, mentre i re dell' Assiria penetravano nella Fenicia, nella Cilicia e fino a Cipro, i primordi dell' incivilimento e dell' arte greca abbiano già potuto esercitar una reazione particolare sull' Assiria, specialmente nello sviluppo di quelli stessi elementi decorativi che i Greci prima aveano ricevuti dall' Assiria medesima? È un fatto che in quei stessi palazzi furono trovati non pochi vasi di metallo ed altri utensili di una arte non assiria, ma in parte egizia, in parte di quel carattere misto che abbiamo incontrato ne' vasi d' argento di Kition e di Cere. E già alquanto prima gli artisti della Mesopotamia imitarono lo stile di un' arte straniera, cioè dell' egizia nei lavori in avorio (Rawlinson I, p. 465). Nè finalmente dobbiamo dimenticare che nella descrizione omerica dello scudo di Achille, la quale in ogni caso rimonta ad un' època più antica de' detti palazzi, rintracciamo già gli stessi principj di una disposizione strettamente simmetrica ed architettonica, che ammiriamo nei citati pavimenti. Mi manca per il momento il tempo di esaminar a fondo la questione qui impiantata, ma anche questi pochi cenni basteranno per giustificar la speranza di vederla sciolta una volta in favore della prima mia ipotesi.

Intorno ad una testa di pietra trovata in Bologna.*)

(1885.)

La scultura che vien riprodotta sulla tav. VII [Abb. 39] in tre vedute, è una testa virile, un po' più grande del naturale, scolpita in arenaria locale (molassa), che fu scoperta circa l'anno 1868 dentro il recinto dell' odierna Bologna in strada S. Petronio vecchio. Essa fu già segnalata all' attenzione de' dotti dall' attuale suo possessore, sig. conte Giovanni Gozzadini, nel suo ragguaglio »Di alcuni sepolcri della necropoli felsinea« (Bologna 1868) p. 23: »quasi più ad argomento di disamina e di confronti che in avvenire per altri ritrovamenti si potessero fare, di quello che per offerire propriamente un saggio di statuaria contemporanea alla necropoli felsinea«. Certamente quando furono scritte queste parole, un tale comparativo esame dovea sembrar quasi impossibile per mancanza di confronti monumentali. Intanto le speranze sull' avvenire non restarono deluse. Quando nell' anno passato mi furono comunicate le fotografie della testa bolognese, io stava occupato dell' esame di due statue scoperte in questi ultimi anni nelle isole di Samo e di Delo, di arte molto arcaica e che, ben diverse nell' esecuzione, riguardo ai principi dell' arte statuaria mi sembravano offrir non poche analogie colla scultura bolognese. È stata questa combinazione singolare, che m' indusse ad accettar l' onorevole invito di accompagnar la pubblicazione delle tavole di alcune mie osservazioni. Mettendo intanto mano al lavoro, bentosto dovetti accorgermi che gli studi accennati non poteano bastare per esaurire il soggetto. Giacchè oltre il valore, che conviene alla scultura bolognese per la teoria dell' arte statuaria, essa ha un' importanza speciale e forse anche maggiore come opera d' arte di una provincia soltanto recentemente acquistata alla scienza archeologica. Ma per quanto sieno giustamente celebrate le scoperte dell' agro bolognese, per chi non è presente sul luogo, sempre sarà difficile di tenersi al corrente non solamente delle scoperte, che arrivano di giorno in giorno, ma delle discussioni scientifiche eziandio che vi si attaccano. Forse dunque sarebbe stato meglio di rinunciar affatto da parte mia alla pubblicazione propostami. Considerando però che le varie quistioni, alle quali un monumento può dar luogo, rare volte si scioglieranno da un solo autore ed in un primo lavoro, mi sono deciso di stare alla mia promessa, esaminando in primo luogo il carattere artistico della testa ne' suoi rapporti ai principî generali dell' arte statuaria. Se poi non tralascierò di occuparmi anche dello speciale suo carattere e della posizione, che avrà da assegnarsi a questa scultura come opera d' antica arte italica ed in ispecie felsinea, mi appagherò di offrir de' materiali per ulteriori discussioni, aspettando che altri più versati di me nelle antichità patrie vengano a confermar le opinioni emesse da me od a correggerle.

Per avvicinarmi dunque al mio soggetto, credo utile di riprodurre qui alcune idee da me sviluppate in un articolo »sullo stile tettonico« (nei

*) Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, ser. III, vol. III, 1885, p. 339—354, tav. 7.

Sitzungsberichte d. bayer. Akad. 1884, p. 538 sgg.)*) in occasione dell' esame delle due sopraccennate statue di Delo e di Samo (pubblicate nel *Bulletin de corresp. hellén.* III, 1 e IV, 13 e 14). Lavorate in marmo, tanto l'una come l'altra rappresentano una donna vestita in piedi, ma colla notabile differenza, che quella di Delo fa l'impressione, come se fosse cavata da una trave quadrilatera di legno, l'altra di Samo all' incontro da un tronco tondo di albero. Tale carattere particolare m' invitò ad esaminare le condizioni fondamentali che vengono in considerazione, ove si tratta di far nascere e comparir ai nostri occhi un' opera d' arte, specialmente un' opera statuaria. Vi ci vuole in primo luogo un artista che ponga mano al lavoro, poi un oggetto che dev' esser figurato, e finalmente ci vuol un materiale, nel quale quest' oggetto dev' esser formato. Certamente in uno stadio già alquanto avanzato dell' arte e dopo che le difficoltà tecniche sono già superate, il nostro interesse si rivolgerà di preferenza all' artista ed allo oggetto, cioè all' idea che vien espressa nell' opera, ed all' impronta particolare che questa riceve per l' individualità dell' artista. Ma se nondimeno anche qui la forma e tutta l' apparenza esterna dell' opera dipende dal materiale, questo si mostra di un' importanza anche maggiore nei lavori di un' arte nascente. Si può anzi dire, che esso deve servirci di base, per distinguervi sin da principio due generi d' arte nel loro procedere del tutto opposti, sui quali posso riferirmi alla testimonianza espressa non di un qualsiasi scrittore teoretico, ma di un sommo maestro, qual' era Michelangelo. Egli in una sua lettera (CDLXII, p. 522 ed. Milanesi 1875) si esprime così: »Io intendo scultura, quella che si fa *per forza di levare;* quella che si fa *per via di porre*, è simile alla pittura«. Nell' arte che si fa per via di porre, cioè nella plastica, la forma del materiale per se, sia argilla, cera o simile, è affatto indifferente; si adatta piuttosto, prende la forma dell' oggetto, che sta in animo all' artista di figurare. Nell' arte che si fa per forza di levare, nella scultura in legno, in pietra od altro, il materiale si presenta già sotto una certa forma, e l'artista deve cercar il modo, come meglio l' idea dell' oggetto da raffigurarsi in essa possa trovar luogo, per poi cavarlo fuori. Si confrontino pure le Rime dello stesso Michelangelo ed. Guasti 1863, sonetto XV, p. 173:

Non ha l' ottimo artista alcun concetto,
Ch' un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all' intelletto ....

e XVI, p. 174:

Si come nella penna e nell' inchiostro
È l' alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
E ne' marmi l' imagin ricca e vile
Secondo che 'l sa trar l' ingegnio nostro; ....

Questa seconda maniera non può esser illustrata meglio che dalle due statue sopraccennate di Delo e di Samo. Non vi si tratta di figura umana imitata dal vero o concepita dalla libera fantasia dell' artista, ma si offrì

*) [Vgl. auch Brunn, Griechische Kunstgeschichte II, S. 82 ff.]

all' artista il problema, di ravvicinar un tronco o una trave, per quanto era possibile, ad una figura umana compresa dentro i limiti del materiale stesso. Volgendo ora lo sguardo alla testa bolognese, è chiaro che anche qui l' artista si subordinò alle esigenze del materiale, ingegnandosi di acconciar le forme d' un masso di pietra in modo da farne uscire le sembianze d' una testa umana. Ma nonostante quest' analogia qui bisogna già rilevare una differenza fondamentale tra la testa di Bologna e le due statue. Se l' una di essa ci ricorda un tronco d' albero, l' artista non vi operò alla cieca, ma si tenne innanzi agli occhi quel genere di alberi ai quali per la naturale loro crescenza è propria una regolarità quasi normale delle loro forme. Nell' altra la trave quadrilatera prima ancora di esser trasformata in una figura umana, era ridotta a forma strettamente matematica. Ed è questo carattere del materiale, che formò la base, sulla quale si sviluppò quel genere di stile, che in contrapposto allo stile »libero« credetti dover diffinire come »tettonico«. Ora quella regolarità di forme non manca nemmeno nel regno minerale, ove anzi ne' cristalli domina assolutamente la legge matematica. Ma non così nella pietra bolognese! Tra massi informi sarà stato scelto quello che meno degli altri si allontanava dalle forme generali di una testa umana offrendo bensì alcuni piani alquanto regolari, ma non collegati tra loro nelle proporzioni adeguate all' organismo di una testa. Ora l' artista bolognese, se avesse voluto procedere collo stesso sistema come quelli di Samo e di Delo, avrebbe dovuto cominciar il suo lavoro col ridurre il masso a tettonica forma, sia tondeggiante, sia riquadrata, suddividendo poi i piani a norma delle proporzioni generali della testa umana. Ma scelse una via diversa, anzi opposta. Senza curarsi gran fatto della strettezza del piano anteriore, egli vi adattò le forme della faccia umana copiandole dal vero, ben inteso, per quanto glielo permettevano le deboli sue forze. Vi riportò dunque i lineamenti degli occhi, soprapponendovi le ciglia e disgiungendoli per via del naso; aggiunse la bocca e di sopra e di sotto i capelli e la barba, e tutto ciò in proporzioni relativamente giuste riguardo alle dimensioni verticali. Rilevò ancora il piano della fronte e del naso e s' ingegnò di far risaltare le palpebre, la prominenza delle guancie, delle labbra e del mento. Ma con ciò basta! Già la mascella sinistra, benchè rientrante presso il mento, riuscì storta, non tanto, come pare, per mancanza di abilità artistica, quanto per un difetto del materiale, che si fa risentir molto di più nella parte superiore della testa, e non soltanto in uno, ma in ambedue i lati di essa. Giacchè quella parte, che dovrebbe dilatarsi dalle code esterne degli occhi in fuori, manca affatto, mancandovi pure il materiale per poterla sviluppare: i lati della fronte e delle guancie si ripiegano subito ad angolo retto e così la testa veduta di profilo, presenta de' piani a guisa d' un rilievo basso schiacciato, dal quale non sporge nessuna forma. Gli orecchi, i capelli che dovrebbero esser rilevati, vi sono piuttosto intagliati o graffiti che modellati; ed in fine si lascia alla fantasia di ognuno, di congiungere tra loro i due sistemi di scultura, quello a tutto sesto della faccia anteriore e quello a rilievo de' due lati.

Guardando dunque l' insieme di questa testa, quale si presenta ai nostri occhi, ci accorgiamo, che quel carattere in apparenza tettonico è sparito affatto. Nelle due statue le forme umane, che stavano nascoste o

quasi dormivano nel tronco o nella trave, vennero liberate dal loro »soverchio«, senza che il materiale stesso venisse spogliato del suo tettonico carattere. Nella testa bolognese le sembianze umane sono quasi sovrimposte alla pietra, anzi si potrebbe dire, che la pietra sia rivestita di tali sembianze. Riceviamo l' impressione, come se l' artista avesse lavorato una maschera di materia sottile elastica e questa tirata sovra un' anima soda di pietra, in modo che le forme tondeggianti di tutto l' insieme in alcune parti, specialmente ne' due lati, venissero stirate, stese ed in conseguenza appianate più che p. e. nella parte anteriore. Per guadagnar dunque un' idea più giusta di queste forme, bisogna riaccomodarle all' originario concetto, nel qual processo, anche senza riflettervi, veniamo aiutati dalla nostra fantasia. Nell' arte statuaria cioè, l' oggetto raffigurato non vi si presenta, come nella pittura, sopra un piano e veduto da un punto solo e fisso; possiamo girarlo e, guardandolo da tutte le parti, riceviamo una moltiplicità d' impressioni, che raccolte nella nostra mente vi si ricongiungono all' unità di un' immagine plastica. Così si spiega, che p. e. la fronte, nonostante le dimensioni scemate della pietra, non fa propriamente l' impressione di strettezza, imperocchè la nostra fantasia cerca un compenso nelle parti laterali, restituendo, nell' idea, ai piani schiacciati la naturale loro convessità. Basta guardare la fig. 3 [Abb. 39 rechts], che, riproducendo la testa tra il davanti ed il proffilo, fa sparir il difetto di larghezza nella fronte almeno tanto, che non crediamo dover attribuir alla poca abilità dell' artista ciò che abbiamo riconosciuto esser un difetto del materiale.

Tanto sul carattere generale delle forme, che però non può restar senza influenza sulla esecuzione dei particolari. Nel genere tettonico dell' arte greca, specialmente nei primi stadî del suo sviluppo, sempre si farà risentir una certa tendenza di subordinar ogni forma a sistematiche norme e di rilevar in esse quel carattere piuttosto tipico che individuale, dal quale si sviluppa quel linguaggio artistico, che vien detto »stile« nel senso più proprio. Nè questa tendenza si ristringe a soggetti ideali, ma non si cambia nemmeno, ove si tratta di raffigurar un ritratto. Basta guardar le statue antichissime del tipo cosidetto apollineo, tralle quali almeno alcune non vogliono rappresentar questo dio, ma le sembianze di un mortale. Ed anche in uno stadio più avanzato, come p. e. in alcune teste d' arte peloponnesiaca, da me trattate nei *Mittheil. des deutsch. Institutes in Athen* VII, 1882, p. 112—125 [vgl. Bd. II], le forme diventano bensì più individuali, ma l' insieme conserva quel carattere tipico od ideale che dir si voglia, di modo che queste sculture, almeno per noi, richiamano la nostra attenzione quasi più come saggi di una certa scuola o di una individualità artistica, che come riproduzioni dell' individualità delle persone raffigurate. Nella testa bolognese non s' incontra nulla di uno studio sistematico delle forme, nulla del metodo di una certa scuola, nulla di una tendenza ideale. Invece di adattar la pietra, che nei larghi suoi piani offriva alcunchè di forme matematiche, alle esigenze d' uno stile tettonico, l' artista si sottomise alle qualità difettose del materiale, trascurando affatto lo studio dell' organismo generale del cranio e della sua struttura interna. E così guardando l' insieme del suo lavoro non possiamo non ricordarci dei noti versi di Orazio nell' arte poetica (vs. 32 sgg.):







39. Sandsteinkopf in Bologna.

Aemilium circa ludum faber imus et ungues
exprimet et molles imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet . . . .

Intanto se dall' una parte dobbiamo dire, che l' artista si mostra incapace di »ponere totum«, non vogliamo dimenticar nemmeno, che Orazio attribuisce al suo fabbro la facoltà di esprimere le unghie ed i capelli. Vale a dire: anche l' artista bolognese, per quanto glielo permisero i mezzi di un' arte non ancor adulta, si è adoperato ad imitar dalla natura una ad una tutte quelle forme e quei tratti particolari, pei quali la pietra potesse assomigliarsi all' individuo raffigurato. E comunque si voglia giudicare del merito dell' esecuzione, non potremo negare che gli sia riuscito, di porci innanzi agli occhi un ritratto puro e schietto, e dobbiamo aggiungere, di un genere particolare. Giacchè se, per distinguere le varietà di artistico carattere, parliamo d' idealismo, di naturalismo od anche verismo, facilmente s' intende, che la testa di Bologna non entra in nessuna di queste categorie. Tutto consiste piuttosto non in un carattere qualsiasi generale delle forme, ma in quei tratti speciali, pe' quali un dato individuo si distingue da ogni altro. E così, per servirmi anche qui delle parole di Orazio (v. 48):

si forte necesse est,
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,

ci sarà permesso di distinguere la proprietà di questo ritratto col termine insolito o nuovo di »individualismo«.

Arrivati a questo punto veniamo portati a domandare, se questo individualismo si restringe alla sola testa bolognese oppure si sia esteso, non dico sopra tutto il dominio dell' arte antica, ma almeno sopra campi più vasti, benchè circoscritti da certi limiti, sia locali ossia cronologici. Guardando dunque attorno, invano cercheremo un lavoro analogo tra i monumenti provenienti dal suolo della Grecia, tanto di epoca arcaica, quanto di tempi più recenti. Vi ripugna, come già fu accennato di sopra, il carattere fondamentale dell' arte greca, che non ha abbandonato mai la base dell' idealismo, sulla quale si era sviluppata sino dal suo principio. All' incontro tutto ciò che abbiamo rilevato come proprietà della testa di Bologna, trova le analogie le più palpabili nei prodotti dell' arte italica. Cito in primo luogo un busto di bronzo tirato a martello, proveniente dalla grotta cosidetta dell' Iside a Vulci (Micali, monum. ined. t. 6), che ricorda la testa bolognese fino nella sproporzionata lunghezza della faccia, ma non meno nella mancanza totale dell' insieme, come nell' individualità di ogni tratto della fisionomia. Cito poi una classe intera, cioè le teste de' cosidetti canopi in terracotta (Micali, antichi monum. t. 14—16), lavori di poco merito artistico, ma tanto più nazionali. Esse in apparenza faranno un' impressione alquanto differente, ma che si spiega dalla diversità del materiale. Nell' argilla per la natura sua plastica la testa umana prenderà più facilmente una forma tonda che allungata; ma se così il cranio o la fronte compariscono bassi e depressi, la forma generale e l' insieme del teschio vi riescono non meno difettosi che nella testa bolognese, mentre riguardo al modo di esprimere le forme delle ciglia, degli occhi, del naso e delle labbra, pos-

siamo parlar di una quasi perfetta identità del carattere individuale. Potrei anche richiamarmi alle numerose figure coricate sopra i coperchi delle urne etrusche, che, appartenenti ad uno stadio molto avanzato dell' arte etrusca, ci provano con un' evidenza tanto maggiore, come la mancanza dell' insieme ed il carattere individuale delle forme particolari siano le qualità fondamentali, per le quali l' arte etrusca dal principio fino alla decadenza si distingue dall' arte greca.

Intanto mi sia permesso di passar da questi confronti generali all' esame di una specialità, cioè della capigliatura nella testa bolognese, che si distingue per un carattere particolare. Essa nell' arte greca deve dirsi almeno insolita. La troviamo simile nella disposizione generale ma differente nell' esecuzione, nella testa di una delle antichissime statue di Mileto (Newton, Halicarn. t. 75) rappresentante forse come quella di Chares della medesima serie, uno de' piccoli dinasti de' paesi vicini: e l' incontriamo di nuovo in un' epoca ben avanzata dell' arte ne' medesimi siti, cioè nella testa della statua colossale di Maussolo, re di Caria (Newton, travels in the Levant II, 17). Ma se poi vogliamo trovare altri confronti, dobbiamo rivolgerci dai confini orientali della cultura greca alle regioni opposte dell' occidente, cioè dell' Etruria, ove ci si offre p. e. la testa di una statua arcaica chiusina (Micali, mon. ined. t. 26, 2) e di una figura in rilievo di una stela di Fiesole (Micali, antich. monum. t. 51, 1). Ora questi monumenti ci serviranno forse, per voler stabilir de' rapporti tra i popoli della Caria e quei dell' Etruria? Esaminandoli più da vicino, ci accorgeremo, che nella statua la barba è trattata secondo un sistema totalmente diverso da quello della capigliatura, e che anche nel rilievo della stela per i riccietti che circondano la fronte, il carattere è essenzialmente cambiato. Non basta; rivolgiamoci adesso ancor una volta alle teste de' sopracitati canopi. In essi i capelli del vertice come da un centro si dipartono verso ogni lato, in modo però che non sembrano cresciuti sopra tutta l' estensione del cranio, ma ogni riccio sembra lavorato separatamente e poi sovrapposto e come incollato sul fondo. Certamente in questi ricci nessuno vorrà riconoscere un indizio di razza, mentre è chiaro, che questo modo dell' esecuzione dipende tutto dal materiale. L' arte plastica, cioè, che si serve di preferenza dell' argilla, procede »per via di porre«. Ma se così questi canopi servono ad illustrar egregiamente l' uno dei detti di Michelangelo, gioverà ricordarci anche dell' altro, cioè che la scultura, sia in legno, in pietra o in metallo, »si fa per forza di levare«: ne risulta che in quest' arte la capigliatura non può esser trattata nel medesimo modo come nella plastica. Gl' istrumenti che vi vengono usati, il bulino, il cesello ed altri ferri appuntati, specialmente quando siano adoperati da mano ancor poco sperimentata, per la loro natura si prestano più facilmente a far de' tagli a guisa di solchi. Onde si spiega, che nei lavori etruschi, almeno in quelli di epoca arcaica, non s' incontra quasi nessuna traccia di quei ricci a chiocciola, che sono frequentissimi in lavori arcaici greci, mentre tanto in numerosissime figure di bronzo, quanto nei rilievi scolpiti in pietra i capelli sembrano piuttosto disposti a guisa di fili o cordoni. Nè questo sistema si ristringe alla chioma, ma si estende eziandio alla barba: ne offre una prova ben distinta e chiara la testa di un Satiro barbato in un rilievo chiusino (Micali, ant. monum. t. 53, 2; cf. 4).

Esaminando dopo questi confronti la testa bolognese e rivolgendo la nostra attenzione sul modo, con cui sono eseguiti certi tagli, che dal lato della guancia destra vengono condotti verso l'orecchio e che vogliono esprimere il nascere e svilupparsi de' capelli, conosciamo chiaramente, che l'istrumento non sa ancora adattarsi al carattere particolare di essi, ma che questo carattere viene subordinato all' andamento dell' istrumento. Non attribuiremo dunque alla capigliatura ed alla barba un valore etnologico, ma considerata sotto l'aspetto tecnico, essa diventa per noi un criterio artistico, che serve a confermar vieppiù il carattere italico di tutto il lavoro.

Dico italico in genere, giacchè per poter procedere ad ulteriori distinzioni, farà d' uopo, di dar prima di tutto un' occhiata alle località stesse, che hanno dato alla luce la testa in discorso. Ma per quanto il suolo di Bologna in questi ultimi tempi si sia mostrato fertile di monumenti antichi, per mala fortuna tra essi mancano lavori di arte statuaria: la testa trovata in via S. Petronio vecchio finadora n' è restato l'unico saggio. Così ci vediamo ristretti ad una categoria di lavori, che soltanto in parte si presta a confronti con opere statuarie, cioè ai rilievi delle stele in pietra, e che di più appartengono ad uno sviluppo dell' arte senza dubbio più recente. Nondimeno volgendo lo sguardo sulle teste umane riprodotte in una scala sufficientemente grande nell' opera dello Zannoni sugli scavi della Certosa (t. 22, 44 e 46), facilmente ci accorgeremo, che non solo vi manca affatto l' idealismo dell' arte greca, ma che vi domina eziandio lo stesso individualismo, che abbiamo incontrato tanto ne' ritratti etruschi, quanto nella testa bolognese. Non negheremo dunque un' affinità; ma qual' è il posto preciso che abbiamo ad assegnar all' arte delle stele bolognesi dirimpetto ai lavori dell' Etruria propria?

Non solamente la storia dell' arte, ma anche la storia politica della regione circumpadana è inviluppata in molte oscurità. Lasciando da parte l'epoca preistorica, abbiamo notizia di un' immigrazione umbra; sappiamo che agli Umbri sopravennero gli Etruschi. Bologna poi, »Felsina vocitata, cum princeps Etruriae esset«, soggiacque alla dominazione gallica, per finir ad essere colonia romana. Questa successione intanto non avrà da intendersi in modo, che all' arrivo degli Etruschi siano spariti affatto gli Umbri, nè potremo supporre, che più tardi gli Etruschi, benchè sottoposti al dominio politico de' Galli, siano stati cacciati o sterminati, da non lasciar traccia della loro esistenza sul suolo felsineo. Così gli Umbri poteano continuar a lavorar nel proprio loro gusto anche accanto agli Etruschi, tanto più che l'arte di questi, al tempo della loro immigrazione si trovava in uno stadio ancor poco avanzato. Dall' altra parte i Galli non erano portatori di una cultura più elevata, di modo che l'etruscismo anche sotto il loro dominio politico potea non solamente conservarsi, ma anzi prevalere in tutta la vita sociale, sia pure con certe modificazioni, quali doveano risultare quasi di necessità dalla diversità dello stato politico: giacchè gli Etruschi circumpadani, separati da quelli mediterranei, saranno restati con essi bensì in un certo contatto, ma non in un rapporto così continuo e potente, da andar con essi a pari passo in tutto il loro sviluppo sociale, onde neppure ne' progressi dell' arte non potrà aspettarsi una perfetta identità.

L'arte dell' Etruria propria dirimpetto alla greca, è vero, non può vantarsi di essersi elevata ad un carattere veramente monumentale. Ma dall' una parte l' influenza greca nell' Etruria tirrena si fece risentire già sin da principio e si manifestò col progresso de' tempi in modo sempre più crescente ed in via sempre più diretta, mentre nella circumpadana non potea penetrare se non indirettamente e venne per di più indebolita dalla supremazia di popoli barbari. Dall' altra parte, segnatamente nell' epoca arcaica, bastavano all' Etruria le proprie forze, per far valere e sviluppar in via regolare certi principii artistici e formarne un linguaggio proprio e particolare, che merita il nome di stile veramente nazionale. Perfino nell' epoca alessandrina, quando il genio greco più che mai penetrò nell' Italia e vi si diffuse, l' arte etrusca non cessò di conservare quell' impronta nazionale almeno tanto, da non potersi confondere mai perfettamente colla greca.

Una tale forza ossia potenza originale mancava alla scultura bolognese. Derivata dalla tirrena non sapeva emanciparsi da essa, tanto più che non avea occasione di esercitar le proprie forze, non dico in opere pubbliche di lunga lena, ma nemmeno in lavori di una certa sontuosità o di lusso privato. Tutto ciò che ci resta, appartiene alla categoria della supellettile mortuaria, che proviene dalle mani non di maestri di scultura, ma di maestri scalpellini. Non mancava in questi lavori una certa tradizione del mestiere, ma vi cercheremo invano quello sviluppo, che può esser soltanto il frutto d' una scuola regolare artistica. Col qual carattere bene va d' accordo, che, se dall' una parte questi lavori portano un tipo che permette una classificazione cronologica almeno generale, dall' altra parte non di rado resteremo incerti, se dobbiamo attribuir certe qualità alla maggiore o minore abilità individuale della mano, oppure ad uno sviluppo più o meno ritardato, che non osa di abbandonar le pratiche abituali di un' arte invecchiata.

Diciamo dunque, che i monumenti dell' Etruria e quelli di Bologna parlano bensì il medesimo linguaggio, ma differiscono nel dialetto; e se negli studi filologici sogliamo distinguere una lingua urbana ossia letteraria da una lingua rustica o volgare, ci sarà pur lecito di paragonare l' arte delle stele di Bologna ad un' idioma che privo del raffinamento scientifico non rinnega il carattere di un dialetto volgare.

Questo modo di vedere riceve un' ulteriore conferma da parte della cronologia. Le stele di Bologna, considerate complessivamente, debbono dirsi piuttosto posteriori che anteriori all' anno 300 a. G. C. Appartengono dunque ad un' epoca, nella quale la popolazione etrusca di Bologna, sottoposta al dominio gallico, dovea contentarsi di conservare la sua nazionalità, senza poter tentare di contribuire al progresso della civiltà etrusca per propria forza.

Ritornando ora alla testa di pietra ripeto, che tra essa ed i rilievi delle stele non potrà negarsi una certa affinità riguardo al carattere dell' arte, ma una non meno grande differenza riguardo al tempo della loro esecuzione. Ma di quanto stimeremo questo intervallo? Nell' esame di questo problema mi pare necessario di abbandonar prima di tutto un pregiudizio ancor molto divulgato: che, cioè, nello sviluppo dell' arte greca e dell' italica regni un perfetto sincronismo. Possiamo concedere, che nell' epoca alessandrina l' arte italica abbia ricevuto i suoi impulsi dall' arte contemporanea greca. Ma volgendo lo sguardo ai tempi che correvano da Pericle ad Alessandro, invano vi cerco le traccie d' un sincronismo analogo:

non conosco nessuna opera etrusca che possa dirsi ideata ed eseguita allora sotto l' influenza diretta dell' arte greca contemporanea. Vi domina ancora l' arcaismo che nella Grecia, non dico superato dalla libertà, ma immedesimatosi con essa, nell' Etruria continuava a mantenervisi, sia pur decrescendo, per sparire soltanto sotto l' influenza dell' epoca alessandrina. Non farebbe dunque meraviglia d' incontrar, specialmente a Bologna, che non precedeva, ma seguiva lo sviluppo dell' Etruria propria, un lavoro di aspetto arcaico ancora nel quarto secolo; e soltanto una certa freschezza dello scalpello, che s' incontra nella testa bolognese, c' impedisce di discendere ad un' epoca così bassa, nella quale difficilmente mancherebbe di manifestarsi una tendenza ad indebolire e ad ammolire la durezza ed asprezza delle arcaiche forme. D' altra parte non possiamo nemmeno dire, che la testa in discorso sia uno de' primi saggi di un' arte nascente. Sia pure che vi manchi ogni traccia di quell' idealismo, che sin da principio conferisce alle sculture greche un' impronta di grazia o vaghezza: ma dal modo con cui le forme dell' occhio, delle ciglia, della bocca sono impresse nella pietra, ben ci avvediamo che la mano, non ostante la poca sua abilità, era guidata da un occhio già alquanto avvezzato a distinguere nelle forme ciò che vi era di caratteristico, per farne risaltare un individualismo così pronunciato e deciso.

Era una combinazione singolare, che precisamente dopo aver scritto queste ultime parole mi giunse l' erudita dissertazione del Milani sui monumenti etruschi iconici d' uso cinerario (Museo italiano di antichità classica I, p. 289 sgg.), nella quale l' a. tratta sistematicamente ed a fondo delle maschere cinerarie e degli ossuari a testa umana, chiamati volgarmente canopi, che più di una volta anche da me furono chiamati in confronto. Coll' aiuto del copioso materiale da lui raccolto, propone una classificazione de' detti vasi in tre gruppi o categorie (p. 299), »comprendendo nella prima quelli che si collegano più strettamente alle maschere cinerarie, nella seconda quelli arcaici a testa umana, e nella terza quelli di arte più libera«. S' intende che questi lavori plastici in tutto ciò che spetta l' esecuzione tecnica, debbono differir essenzialmente da una scultura in pietra, che per la sua durezza oppone alla mano una resistenza molto più forte; ma nondimeno, per confermar il mio asserto sull' arte della testa felsinea, il lavoro del Milani non mi potea arrivar più a proposito. Basta svolgere le tavole che l' accompagnano e diremo senz' altro che della prima classe siccome appartenente ad un' arte più primordiale, qui non abbiamo da occuparci. Non mancano le analogie nella classe seconda specialmente nella formazione della bocca (tav. XI, 5; XII, 1, 2). Ma maggiore attenzione ancora merita la terza: esaminando p. e. l' occhio della testa in pietra, appena negheremo che l' insieme ossia il connesso tra le forme della pupilla e delle palpebre vi sia quasi meglio inteso che in alcuno de' canopi. Di più attenendoci alla parte davanti della faccia ci accorgeremo, che la mano robusta dello scultore si mostra per niente inferiore alla maggiore mollezza de' lavoranti in plastica riguardo alla caratteristica individuale della persona raffigurata. Non biasimeremo nemmeno l' artista di aver trascurato le parti laterali, mentre dà prova di un certo senno contentandosi di accennar soltanto le forme, ove per la mancanza del materiale si vedeva impedito di svilupparle.

Così dal confronto con i canopi rileviamo con sufficiente certezza, che la testa bolognese non deve esser assegnata ad un' epoca troppo rimota dell' arte, nè avrei da oppormi troppo all' opinione del Milani, che fa discendere la classe terza de' canopi dal VI fino al V secolo a. C., se non che, abbandonando l' idea del sincronismo dell' arte greca ed italica, dovrei sostenere, che il carattere arcaico, quale ci si presenta nella testa scolpita, possa essersi mantenuto a Bologna ancora nel secolo quarto. Ci troviamo dunque in un' epoca, nella quale Felsina già era occupata dagli Etruschi, ciò che peraltro, come abbiamo accennato di sopra, non esclude, che allora anche gli Umbri poteano continuar ad esercitarvi un' arte a loro propria. E così taluno forse giudicherà, che la testa in discorso possa esser un lavoro di scalpello umbro, tanto più che essa fu trovata dentro il recinto dell' odierna città in un sito discosto dalle località degli scavi etruschi. Ora non so se il luogo del ritrovamento debba dirsi decisivo per la soluzione della quistione etnologica: ne giudichino altri più versati di me nelle antichità patrie di Bologna. Ma attenendomi al carattere artistico credo dover domandar prima di tutto, quale in genere sia stata quest' arte umbra. Abbiamo i rilievi a sbalzo delle situle e di altri oggetti in bronzo, che non ristretti al suolo di Bologna, ma ritrovati fino nel Tirolo e nella Carnia si congiungono a formar un complesso d' identico carattere e che certamente non possono dirsi etruschi. Ora non voglio oppormi per niente al parere di quei, che, appoggiandosi sopra ragioni ben probabili, credono dover attribuir tutti quei lavori ad un' arte già sviluppata prima e conservatasi anche dopo l' arrivo degli Etruschi, cioè all' arte umbra (cf. Brizio, sulla nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna, p. 42). Ma vi abbiamo da fare con un' industria artistica di carattere puramente *decorativo*, che non si presta per niente ad un confronto stilistico con una scultura *statuaria* ossia monumentale. Lo stesso debbo dire riguardo alle due stele di Pesaro pubblicate dall' Undset (*Zeitschrift für Ethnologie* 1883, p. 209—219) e dallo Zannoni (t. CL, n. 15 e 16), delle quali l' una è coperta di semplici ornati spirali, l' altra offre bensì delle figure umane, ma in proporzioni piccole e piuttosto abbozzate che modellate. E così nemmeno quella stela di Bologna (Zannoni t. CL, 1), che più delle altre si avvicina al carattere umbro delle situle, ci offre gli elementi necessari per un comparativo esame. Non basta: esaminando gli scavi ben estesi delle necropoli etrusche di Bologna e dintorni, dobbiamo accorgerci, che anch' essi, in quanto alla scultura statuaria non solamente umbra, ma etrusca eziandio, sono restati senz' alcun frutto. Comunque siasi, pare certo che l' arte statuaria a Bologna non abbia trovato un ampio e regolare sviluppo. Come dunque giudicare di un monumento, che fino a questo giorno occupa un posto tutto isolato; di un lavoro, che italico in genere, nel suo carattere speciale porta una distinta impronta locale; che offre delle analogie coll' arte etrusca, senza essere prettamente etrusco; di un lavoro, il cui arcaismo non impedisce di farlo discendere all' epoca della dominazione etrusca in Bologna, ma permette pure di farlo rimontare all' epoca umbra sia pura, sia di transizione, nella quale, cioè, gli Umbri continuarono ad esercitare un' arte in parte a loro propria, in parte modificata per l' influenza etrusca? Dirimpetto a tali incertezze mi pare il miglior consiglio di astenersi da ipotesi premature, lasciando all' avvenire di sciogliere il problema per ulteriori scoperte. —

Nè avremo da aspettar gran tempo: nel momento in cui questo mio articolo deve andar sotto torchio, già mi giunge la notizia che due teste di schietto carattere etrusco, l'una maschile in marmo, l'altra femminile in pietra, provenienti dagli scavi di Marzabotto, si conservano colà nel palazzo Aria. Ecco dunque i materiali, con l'ajuto dei quali sarà dato a' miei dotti colleghi di Bologna, di completar ben presto ciò che ho dovuto lasciar imperfetto.

Pitture Etrusche.*)

(1859.)

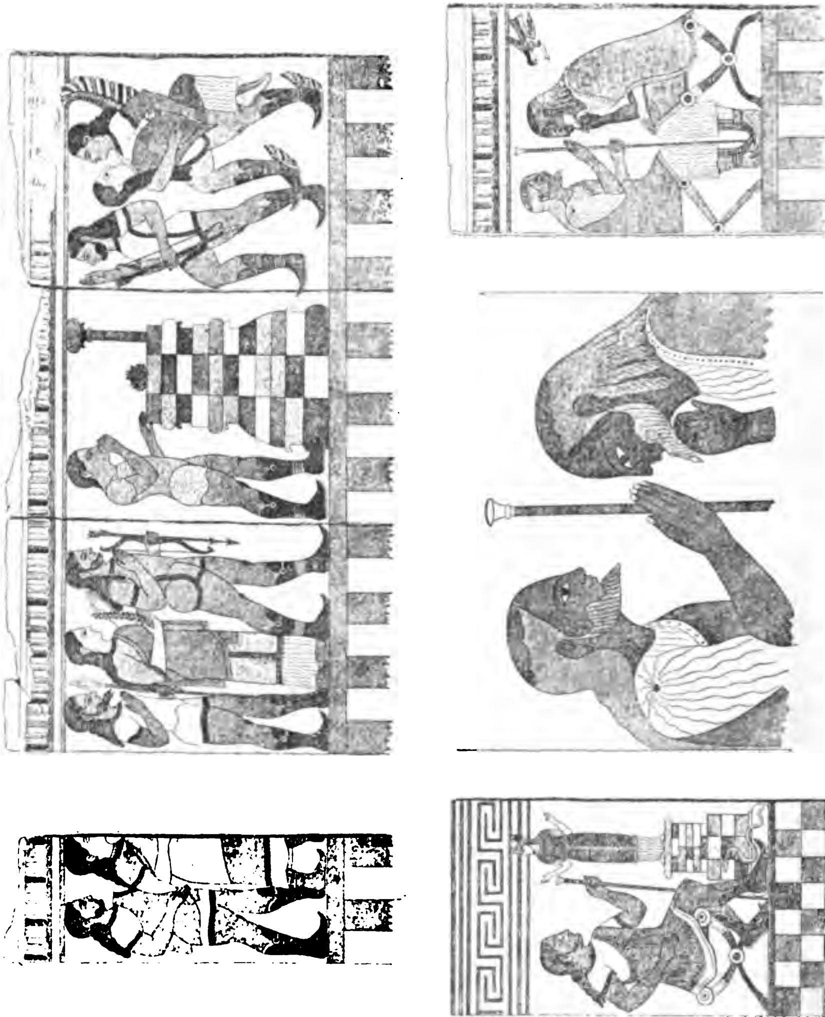
La storia dell' arte greca dal genio del Winckelmann è stata tracciata sopra fondamenta tanto solide, che nemmeno il corso di un secolo ha potuto alterarle. Meno felice è stata l'arte etrusca: la scarsità di monumentali confronti non permise a Winckelmann nemmeno di distinguere le opere arcaiche dell' arte greca da quelle dell' Etruria. Le scoperte poi avvenute principalmente nel terzo e quarto decennio di questo secolo hanno fatto sì, che questa differenza generale ha potuto esser messa in chiara luce; ma se grande al primo momento era la speranza di poter ricomporre col mezzo di tali tesori tanto la storia generale, quanto quella dell' arte di quel paese, per noi sotto tanti riguardi misterioso, tali speranze presto si mostrarono deluse: la parte principale dei monumenti furono riconosciuti o di origine puramente greca o almeno lavorati sotto l' influenza dell' arte ellenica; tra quelli poi di un carattere propriamente etrusco grandissima parte doveano dirsi piuttosto opere d' un' industria artistica che di arte vera; altri erano privi del carattere veramente monumentale, e pochi soltanto poteano dirsi di storica importanza. Gli ultimi due decennj per questo riguardo ci sono stati alquanto più propizj; e l' Instituto, posto sui confini dell' etrusco suolo, ha creduto perciò una delle primarie sue cure di profittare di tali circostanze raccogliendo tutto ciò che per la storia dell' arte etrusca possa promettere qualche frutto. Così per il momento ci troviamo imbarazzati piuttosto per la quantità di monumenti importanti, che certamente meriterebbero non solamente di esser pubblicati presto, ma anche tutti insieme, onde potere scambiarsi luce vicendevolmente. Ma siccome i limiti dei nostri volumi non permettono una pubblicazione tanto ampia, così abbiamo dovuto determinarci a dividerli in più gruppi per darli alla luce successivamente. Seguendo un tal metodo avremo da considerar in primo luogo ciascun monumento per se stesso, e sotto quell' aspetto che per la particolare natura del monumento medesimo ci si presenta come il più importante, mentre le riflessioni più generali e sistematiche avranno a rimandarsi a quel tempo, ove ci sarà permesso di metter a confronto tutta la serie. Quì intanto mi sia permesso di premettere una riflessione sulla differenza grandissima che passa tra i monumenti etruschi e quelli della Grecia. Ivi l'arte era una cosa pubblica, ed è perciò che essa ha un carattere di preferenza monumentale. Dai grandi monumenti pubblici l'arte prese vita e

*) Annali dell' Istituto XXXI, 1859, p. 325—367, tav. d'agg. *M.* Monumenti dell' Istituto VI, tavv. 30—32.

vigore in modo, che pur le produzioni di un grado inferiore dovettero partecipare di un tal carattere. Riguardo agli Etruschi si potrebbe dire, che la mancanza del marmo abbia impedito lo sviluppo della scultura, mentre le numerose statue di bronzo per la loro materia più delle altre sono state soggette alla distruzione. Ma nondimeno la mancanza quasi totale di opere propriamente monumentali, massime anche di opere grandi architettoniche, nell' esornar le quali crebbe l'arte greca, servono a confermare ciò che l'ispezione de' monumenti superstiti sembra insegnarci, vale a dire che le produzioni dell' arte etrusca portano un carattere piuttosto privato. Ne deriva, che non si è potuto sviluppar mai ciò che stile propriamente si chiama, quel modo d'esprimersi, quel linguaggio fermo e deciso, che non si forma, se non ove tutti vogliono esser intesi da tutti, seguitando per norma la legge generale dell' arte stessa, non il gusto particolare di pochi. È perciò che anche nelle migliori opere dell' arte etrusca, per aver essa concesso un campo più largo all' individualità, spesse volte riesce difficilissimo di determinare, se le proprietà di un' opera appartengono allo sviluppo dell' arte in genere, o se formano il merito dell' artista particolare. Vi si aggiunge che l'arte, per appagare i molteplici bisogni di un popolo dedito ad un lusso esterno, ha dovuto umiliarsi alla condizione d'un' industria artistica, ed è caduta nelle mani di gente, che di artisti appena meritano il nome. A tali circostanze, che si opposero ad uno sviluppo regolare e costante, bisogna attribuire il non esserci lecito, anche adesso che il numero de' monumenti non è più scarso, di distinguere più di due grandi gruppi o diciamo periodi: un periodo dell' arcaismo ed un altro del libero sviluppo. Ciò che non toglie peraltro, che dentro i limiti dell' uno e dell' altro si facciano riconoscere varie modificazioni. Onde siamo felici di poter offrir in questo volume ai nostri lettori due saggi di pitture etrusche, che ambedue si distinguono sotto più riguardi da tutte le altre finora conosciute; giacchè le une per l' ingenua loro semplicità dovranno dirsi le più antiche di tutte, laddove le altre mostrano l'ultimo sviluppo dell' arte etrusca poco prima che essa si confondesse affatto colla greca trapiantata in Italia; così che il nostro sapere per queste pitture vien ampliato in due direzioni opposte.

Le prime, esistenti fra i tesori de' Musei già Campana (Catal. cl. VI), sono eseguite sopra grandi lastre di terra cotta, che si discopersero disposte all' intorno di un antichissimo sepolcro di Cere, scavato nel vivo masso. L'ordine in che trovaronsi anticamente, è quello mantenuto nel fregio superiore della tav. XXX, nn. 1—4 [Abb. 40 oben], al quale poi fece seguito a destra la lastra sottoposta n. 5 colle figure di due vecchj, mentre la corrispondente n. 6 coll' idolo d'una dea sembra esser trovata a sinistra, ma non in contatto immediato colle altre. In ogni modo, essa non appartiene strettamente alla stessa serie: differisce non solamente l'ornato superiore a guisa d'una greca e l'inferiore a guisa di scacchiera, ma anche la misura della lastra, che sopra una larghezza di 0,57 m. ha un' altezza di 1,36 m. (riempita dalla continuazione della scacchiera), mentre le altre lastre sono larghe 0,59—0,60 m. ed alte 1,22—1,25 m., meno la prima che ci è pervenuta incompleta. Riguardo ad essa sembra chiaro dal confronto della seguente, che anch' essa originariamente dovea contenere tre figure. Ponendo peraltro mente alla regolarità del taglio che ha levato una figura intiera ed

una parte della seconda, non dubiteremo di asserire che una tale mutilazione abbia avuto luogo ne' tempi antichi stessi, per accomodar le lastre alle dimensioni della tomba, sembrando le parti perdute di un interesse affatto subordinato per la rappresentanza stessa. Più difficile torna lo stabilire, se, e quale rapporto sia esistito tra la quinta e le altre lastre.



40. Gemälde auf Terracotta, aus Caere. Jetzt im Louvre. Nach Monumenti dell' Istituto VI, Taf. 30.

Poco importerebbe, che la sedia dell' una figura è rappresentata soltanto a metà: una tale compendiosità si scuserebbe per la semplicità propria degli artisti antichissimi. Ma, oltre che le due figure sembrano formar una scena affatto separata, l' ornato inferiore che nella quarta lastra termina con una striscia rossa e nella quinta comincia con una dello stesso colore, dimostra

che queste due lastre non erano destinate a stare strettamente riunite. Onde diventa molto probabile, che alla quarta dovea far seguito almeno un' altra ora perduta, la quale inoltre avrebbe avuto l' effetto di metter in equilibrio tutta la composizione, in modo che l' altare, come forma il centro ideale, sarebbe stato una volta anche il centro materiale.

Già da questo esame risulta che, ben lontani di aver innanzi a noi tutta l' opera dell' antico artista, nemmeno possiamo dire di possederne una sezione completa. Ma se un tale stato frammentato in ogni altro monumento renderebbe difficilissima una spiegazione ragionata de' soggetti rappresentati, quì si aggiunge ancora, che questi dipinti non solamente appartengono ad una classe, per la quale sono stabilite appena le fondamenta dell' ermeneutica, ma che nemmeno tra i monumenti di questa classe stessa si trovano de' confronti adattati, i quali potrebbero rischiarire quest' oscurità. Se dunque l' ufficio dell' interprete altre volte è doppio: di dar, cioè, l' analisi delle figure e della composizione, per conoscerne il concetto generale, e quindi di ricomporre gli elementi di tale analisi, per istabilirne il significato particolare; quì potremo soddisfare soltanto al primo, contentandoci riguardo al secondo di accennar qualche idea piuttosto generica sul ciclo, al quale potrà appartenere il soggetto raffigurato in questi dipinti.

Il centro della composizione, come già fu detto, vien occupato da un altare di considerevole altezza, sul quale è acceso un piccolo fuoco. »Sopra l' ara«, si dice poi nel catalogo, »dietro la fiamma, è posta una grande olla sostenuta da un alto piede foggiato a guisa d' un timiaterio.« Che vasi sopra basi più o meno alte nell' occasione de' sacrifizj furono posti accanto alle are, ce lo dimostra p. e. l' antichissimo vaso ceretano pubblicato in questo stesso volume t. XXXIII; e se potessimo servirci del confronto di monumenti d' un' epoca ben distante, potremmo citare fra gli altri un vaso della Magna Grecia, raffigurante Pelope e Mirtilo (Monum. dell' Inst. IV, t. XXX), ove accanto ad un altare troviamo posto un bacino lustrale ed inoltre un' alta colonna sormontata da un vaso a forma di cratere. Siccome però nella nostra pittura il supposto vaso tocca il contorno superiore del dipinto stesso, così sembra più conveniente di riconoscervi una colonna con un capitello di particolar foggia, il cui significato non sarà difficile a stabilire mercè il confronto delle pitture vasculari di stile più severo, tanto a figure rosse, quanto, non meno, a figure nere. Tra esse troviamo numerosi esempj di tali colonne isolate postevi sempre con un significato fisso e tipico. Nè basta l' osservare, che una sia posta per abbreviazione di molte e per indicar nel modo più semplice un edifizio, ma più precisamente bisogna dire, che una tale colonna serve ad indicare la separazione tra un luogo rinchiuso o coperto ed un altro a cielo aperto. Così specialmente nelle scene di congedo la colonna divide quei che partono da quei che restano a casa. Nel nostro dipinto dunque la colonna indica, che l' ara è posta all' ingresso di qualche edifizio o santuario e che per conseguente l' una parte delle figure si trova fuori, l' altra dentro di esso. Siccome poi sappiamo che le are si trovavano sempre fuori degli ingressi, così vedendo dall' artista posta la colonna non sulla medesima asse coll' ara, ma in modo che sembra star dietro di essa, non dubiteremo di asserire, che le sei figure, le quali con dignitosa solennità si avvicinano all' ara, si trovino al di fuori dell' edifizio. Tra esse occupa il primo posto un uomo, che, oltre di esser im-

berbe, si distingue dagli altri per una capigliatura più semplice a corto taglio. È vestito di calzari e di una stretta tunica di color giallo, nella quale si potrebbe ravvisare un colletto di cuojo, come lo porta p. e. il noto arciere tra le statue eginetiche, se non si ritrovasse la medesima forma nelle altre figure, ove il colore differente e gli ornamenti vietano di pensar allo stesso materiale. La mancanza di ogni indicazione di pieghe deve dunque attribuirsi all' imperfezione di stile dell' arte più antica. Avvicinandosi all' ara quest' uomo colla sinistra ne tocca l' angolo superiore ed insieme alza la destra in modo particolare: mentre, cioè, le altre figure che seguono in simile atteggiamento, stendono le dita della mano aperta, egli sembra tenerla semichiusa: gesto che resta tanto più difficile a diffinire, quanto meno l' artista era abile a ben articolare ogni dettaglio della mano. L' importanza particolare di questa figura inoltre è accennata dall' artista coll' esser essa staccata dalle altre che seguono e che, per quanto lo permette lo stile di questi dipinti, si mostrano tra loro aggruppate. Così sulla seconda lastra troviamo due uomini e tra essi una donna: gli uomini sono vestiti, come il primo, di calzari e della stessa stretta tunica, di color rosso l' una, bianca l' altra, ed ambedue fregiate di orlo scuro. Quello che precede porta nella s. l' arco e due dardi, l' altro un' asta, ed ambedue alzano la destra come in atto di venerazione. Più ricco è il vestire della donna: una sottana bianca le scende giù fino a' talloni, ove il color giallo delle scarpe sembra indicar un materiale più delicato di quello usato nei calzari degli uomini. Un secondo abito più corto è di color giallo e sopra esso un terzo di color rosso è messo a guisa di leggiero manto: nè mancano in tutti lembi ornamentati di color nerastro e bianco. Il gesto che questa donna fa colla sinistra, corrisponde a quello della destra negli uomini, laddove essa nella destra porta un attributo, che, sebbene di color non verde ma rosso, per la sua forma dev' esser dichiarato per un serto di foglie. — Già fu notato che dopo questa lastra la continuazione delle figure è interrotta: se volessimo supporre, che si fossero alternati uomini e donne, dovrebbe mancare oltre ad una parte del n. 1 una lastra intera raffigurante due donne ed in mezzo ad esse un uomo; ma aggiungendo a quella incompleta, quanto le manca alla larghezza delle altre, troveremo che l' ornato inferiore si combinerebbe precisamente col n. 2, onde sembra che non manchi se non una sola figura intiera, probabilmente di uomo. Il gesto della donna in parte conservata sembra corrispondere a quello dell' altra già descritta, dalla quale essa si distingue, se non erro, soltanto per un aspetto alquanto meno nobile: la sottana bianca, cioè, è più corta, e il manto giallo sovrapposto al secondo abito rosso è sprovvisto del lembo ornamentato. L' ultimo uomo, munito anch' esso di calzari e di tunica bianca, sulla quale ha messo una specie di clamide rossa, sembra esser senz' attributo particolare, ed esprimere, come gli altri, per il gesto delle mani la sua venerazione. — Così tutte queste figure muovono lentamente verso l' altare; sembrano anzi già arrivati e nell' atto di fermar il passo; e per tal contegno formano un contropposto a quelle che loro vengono incontro dall' altra parte con passo più agitato. Precede un uomo barbato similissimo al secondo della parte opposta, se non che porta una tunica bianca; ma è munito anch' esso dell' arco e di due dardi nella sinistra, mentre la destra ripete lo stesso gesto di venerazione. Ad una sfera tutto

differente appartiene all' incontro la figura che segue: è imberbe, ma di color rosso e perciò di sesso mascolino. Porta una tunica bianca ed i calzari come gli altri uomini; ma da essi si distingue essenzialmente per aver attaccate ai fianchi grandi ali di color variegato, ed altre più piccole ai calzari; onde questa figura entra nella classe de' demoni, ai quali appartiene anche per la sua azione; giacchè asporta tra le sue braccia una donna di proporzioni poco più piccole delle altre figure, vestita di lunga sottoveste bianca e di rosso manto. Essendo involte in esso anche le braccia, in modo che non può dar nessun segno di movimento, restiamo incerti, se opponga resistenza al demone, o nò.

La quinta lastra non si congiunge immediatamente colla quarta; le figure però in essa rappresentate ben possono riferirsi al medesimo ciclo, sebbene ad un momento o una scena differente della medesima azione. Due vegliardi di grave e venerando aspetto vi sono assisi sopra sedie plicatili, l'uno dirimpetto all' altro: sono ambedue calvi nella parte superiore del teschio, ma dai lati scendono lunghi capelli impalliditi, presso l'uno raccolti in una sola massa, presso l'altro divisi in lunghi ricci; ed il mento è coperto di lunga barba aguzza. In corrispondenza colla loro età portano una lunga sottoveste bianca con manto rosso dissopra, che nella figura dell' uno è anche ripiegato sulle braccia. L'uno si distingue dall' altro per un lungo bastone o scettro con bottone bianco, che regge nella sinistra. Il suo aspetto è serio, ma franco; il suo sguardo è diretto sull' altro, e colla destra alzata sembra accompagnar il discorso che premurosamente a lui rivolge. E le sue parole sembrano far profonda impressione; giacchè quest' altro appoggiando il mento della sua testa alquanto inchinata sul pugno semichiuso del braccio destro, il cui gomito riposa sul ginocchio, vi siede coll' espressione di gravi pensieri. L'oggetto di questo serio discorso sarà forse una figura di minute proporzioni, che dietro il secondo de' vegliardi vola dall' alto in giù verso questo gruppo. È di donna e di forma tutta umana, se non che sotto il rosso abito non sono visibili i piedi; due ali sono attaccate alle spalle. C' insegnano i vasi di antica arte, che in tal maniera furono simboleggiate le anime de' defunti; e che essa anche quì avrà un analogo significato, diverrà almeno probabile dall' esame della composizione intera di questi dipinti.

In essa la nostra attenzione deve richiamarsi di preferenza sulla figura del demone alato; e ne nasce in primo luogo la quistione, se quì abbiamo da far colla rappresentanza d' una scena mitologica, quale per avventura potrebbe esser il sacrifizio d' Ifigenia. Una tale idea però presto dovrà svanire, se badiamo al carattere generale di tutte le altre figure: niente in esse si scorge di divino, nemmeno di eroico; sono Etruschi di purissimo sangue, non ideali, ma reali, per quanto permise di raffigurarli lo stile dell' epoca antica. Ma arroge di più, che sempre ed in primo luogo ogni monumento dovrà esser considerato in rapporto con quella classe, alla quale appartiene specialmente. Ora di tale classe abbiamo un non piccolo numero di campioni ne' rilievi delle urne e dei cippi e nelle pitture sepolcrali di antico stile etrusco. Ma, come già rilevai in occasione della pubblicazione d' un sarcofago perugino (Ann. 1846) [unten S. 197], tra essi mancano quasi affatto le rappresentanze mitologiche; tutto vi si riferisce più direttamente alla destinazione particolare di questi monumenti, cioè al culto

de' morti: sono esposizioni dei morti, sacrifizj, conviti, danze, giuochi funebri, che sempre e sempre si ripetono. È perciò che sempre, ove c' incontriamo con monumenti di questa classe, dovremo cercar la spiegazione nel medesimo ciclo d' idee almeno fino a tanto, che non altri indizj certi e decisivi ci additino una strada diversa. Ora nelle pitture ceretane le figure a s. dell' altare già al primo aspetto non si oppongono, ma piuttosto ci confermano nella nostra idea sul metodo dell' interpretazione. È una processione solenne, quale spessissime volte s' incontra specialmente ne' rilievi de' cippi quadrilateri congiunta ad altre scene mortuarie. Cito p. e. Micali ant. mon. 52, 3, ove quattro figure con ramoscelli nelle mani procedono verso un tibicine, seguitate da altra figura con bastone; ib. 57, 2, ove precede un tibicine; cf. 56 e 58, 2; 3; mon. ined. 22; e specialmente anche la base rotonda perugina: Inghirami mon. etr. VI, Z 2, ove dall' una parte troviamo l' esposizione del defunto, dall' altra l' ara, alla quale da due lati opposti s' avvicina una processione di uomini, donne ed ancora una fanciulla con varj attributi, come pare, riferibili al sacrifizio. Se poi dai citati confronti il ramoscello, che l' una delle donne porta nella nostra pittura, si manifesta come un attributo ovvio in simili scene, non offenderemo nemmeno nelle armi, che portano gli uomini. Era naturale, che il più delle volte le persone in queste scene fossero introdotte in abito pacifico; ma niente vietava di accennare, ove piaceva, la condizione militare o l' uso di portar le armi; cf. Micali mon. ined. 25, 1; ant. mon. 96 A. Meno chiaro si è il significato della prima figura, che senza dubbio ha una funzione più distinta delle altre. Per il posto che occupa si potrebbe crederla un sacerdote; ma le manca non solamente ogni attributo relativo, ma ancora quell' aspetto dignitoso, che certamente si aspetterebbe in un tal personaggio. Più probabile sembrerà perciò di riconoscere in essa il primo degli afflitti. Al lutto converrebbe bene la mancanza di ogni ornato e forse anche un' altra particolarità già rilevata, che distingue questa figura dalle altre: è non solamente imberbe (cioè che qualcheduno potrebbe prender per indizio di età giovanile), ma ha i capelli tagliati eziandio; e se ci mancano notizie precise sui costumi relativi degli Etruschi, potremo addurre almeno l' uso de' Greci, segnatamente in epoca antichissima, di tagliarsi cioè i capelli in segno di profondo lutto.

Così questa processione considerata per sè, può senza dubbio chiamarsi funebre; e resta ad indagar soltanto, se a questa denominazione non si oppongano le figure, che si presentano dall' altra parte dell' altare. E quì è chiaro, che tutta la spiegazione dipende dal significato del demone alato. Nel catalogo vien chiamato una Ker, Nemesi o Furia, e nella donna da lui asportata vien ravvisata la defunta, che fu forse il soggetto principale di questi dipinti. Alla denominazione proposta pel demone si oppone, è vero, il non poter essere una donna, essendo la carnagione dipinta di color rosso; ma il sesso quì sembra cambiar poco l' idea. Abbiamo una numerosa serie di urne con rilievi di epoca molto posteriore sì, ma nondimeno impregnati del genio proprio etrusco, che ci offrono una ricca scelta di tali demoni dell' uno e dell' altro sesso. Essi tutti appartengono alla schiera infernale e le loro funzioni sono pressocchè identiche: entrano, laddove si tratta della morte e del passaggio d' un defunto all' inferno; sono demoni di morte e così nell' idea corrispondono alla Ker, Nemesi, Furia, oppure al

Caronte de' Greci. La figura del nostro dipinto poi per l'atto stesso si mostra appartenere alla medesima schiera; come sullo specchio pubblicato negli Annali 1859 tav. d'agg. L Arianna vien asportata tra le braccia di Diana siccome dea di morte repentina, così anche la donna tra le braccia del demone senza dubbio è dedicata alla morte. È la medesima idea che vediamo espressa in una pittura tarquiniense, ove la defunta vien asportata sopra un carrettino da due demoni alati (Micali ant. mon. 65), oppure in alcune urne, ove il cavallo del defunto vien guidato da Caronte o da una Furia (Inghirami mon. etr. I, 7 e 8). Ma riconosciuta una volta l'analogia del nostro dipinto con questa classe delle urne, ci sarà lecito servirci del confronto di esse anche per tutta la composizione. E gioverà quì rammentare in primo luogo quel tipo più volte replicato (cf. Bull. 1859, p. 181), ove marito e moglie stanno porgendosi le mani per l'eterno congedo, mentre dai lati aspettano i demoni e nel fondo scorgesi una porta. Si trova poi ampliato questo stesso tipo in modo che dietro l'uno de' mariti segue come in processione tutta la famiglia (Inghirami l. l. I, 38; VI, Q 2); nè mancano altre variazioni in urne di un lavoro che già si accosta allo stile romano (Micali ant. mon. 60; mon. ined. 48). Così anche nella sopracitata pittura alla defunta tirata sopra un carro segue, come pare, il marito ed un' altra processione di tre uomini tra varj demoni, in mezzo a' quali è accennata una porta. Se finalmente da questi monumenti rivolgiamo il nostro sguardo ai cippi già menzionati di epoca più antica, manca, è vero, la frequenza de' demoni; ma se questi servono per accennare il momento della morte, ivi invece troviamo più di una volta il morto già steso sul letto ed esposto sotto al portico della casa. Così sembra che nel volger de' tempi si siano conservate sempre le stesse idee; nè fa gran differenza, se nell' una parte de' monumenti è figurata la casa che lascia il defunto, mentre nell' altra abbiamo forse da riconoscere piuttosto la porta del sepolcro, nel quale deve entrare; sempre abbiamo da fare con una persona che muore, che parte da casa, si divide da' parenti, che vien rapita o portata alla tomba, ed alla quale i superstiti stanno per rendere gli ultimi onori. Credo dunque non andar lontano dal vero, se riconosco gli stessi elementi nella composizione del nostro dipinto, seppure non oso di precisare, come sia stata immaginata ogni particolarità dall' artista.

Più oscura ancora resta la scena, nella quale figurano i due vegliardi, e che nel Catalogo vien interpretata così: »Sono questi gl' inesorabili giudici Minosse e Radamanto, innanzi ai quali è per comparir la defunta il cui spirito vedesi dall' alto drizzar il volo verso i due gravi vegliardi.« Anche quì per le ragioni sopra esposte esito a riconoscere due personaggi della mitologia greca, o almeno di chiamarli dello stesso nome. So bene, che si è creduto riconoscere, e forse con ragione, questi stessi giudici in una pittura vulcente ora perita (Mon. dell' Inst. II, t. 53 c); ma essa appartiene ad un' epoca ben distante e mostra decisamente l' influenza dell' arte e delle idee greche. Nè voglio negare, che le figure di questi due vecchj almeno al primo aspetto sembrano distinguersi dalle altre tanto nel loro carattere generale, quanto per varie particolarità. Ma dall' altra parte bisognerà ben prendere in considerazione la differenza dell' età: alla vecchiaja conviene un abito più ricco ed abbondante, come pure la barba più lunga, che di più alla parte superiore è tagliata nell' istessa maniera, come nel-

l' altre figure. Nemmeno il bastone lungo a guisa di scettro vi si oppone, giacchè lo stesso attributo alquanto più corto si ritrova nella sesta lastra in mano d' una figura, che poco si distingue da quelle che fanno parte della processione. Ma finalmente dovremo ancora considerare la composizione per se stessa; e diremo che l' uno di questi vecchj sembra piuttosto immerso in lutto ed in atto di ricevere consolazione dall' altro, anzichè pronto a proferir una sentenza. Se poi veramente si trattasse di un giudizio, i giudici dovrebbero stare l' uno appresso all' altro, e quello che deve ricevere la sentenza, dovrebbe presentarsi in faccia a loro; della figurina alata all' incontro nessuno delli due si accorge, in modo che la sua presenza sembra aver un significato piuttosto simbolico. A supporre così c' invita principalmente il confronto di varj vasi, sui quali Achille trascina il corpo di Ettore intorno alla tomba di Patroclo (Overbeck *Gall.* t. 19, 6—8). Se ivi l' anima di Patroclo è figurata in atto di girar intorno alla stessa tomba, anche lì Achille non sembra accorgersene, sebbene ad essa come centro ideale si riferisca tutta l' azione. Così dunque nella nostra pittura la figurina alata sembra dover indicare, che la seria conversazione delli due vecchj prende argomento dalla memoria della defunta, la cui anima per la sua presenza se ne mostra soddisfatta, come anche l' anima di Patroclo gode del culto offertogli.

Resta l' ultima lastra che, sebbene distinta dalle altre per la diversità degli ornamenti, nel genere dell' arte non mostra quasi niuna differenza. L' uomo, che vi occupa il primario posto, ha i capelli e la barba tagliati nella stessa guisa, come quelli della prima serie, porta i medesimi calzari e la tunica bianca, sulla quale ne ha messa un' altra poco più corta di colore brunastro. Assiso sopra sedia plicatile tiene colla sinistra un bastone con bottone bianco appoggiato nel suolo, mentre la destra senza gesto particolare è accostata alla coscia. Lo sguardo si dirigge direttamente innanzi come verso altre figure, che poteano esser dipinte sopra lastre a noi non pervenute. Quella conservata contiene soltanto ancora l' idolo d' una dea, posto accanto o piuttosto un poco innanzi all' uomo sopra un basamento costrutto di pietre a vario colore; la cui forma è di un cubo che riposa sopra un toro, e sul quale ergesi un altro cubo più piccolo coronato di toro. La dea è figurata con braccia aperte, e vestita di bianca sottoveste e manto purpureo cinto ai fianchi, il capo coperto d' una specie di tiara, che in monumenti etruschi sogliamo distinguere col nome di *tutulus*. Finalmente a piè dell' imbasamento vedesi un serpente che si muove verso l' uomo assiso. L' immagine della dea, che rassomiglia di molto alle note rappresentanze della dea Crise, il serpente, la cui testa si avvicina come minacciosa alla gamba dell' uomo, hanno dato luogo alla supposizione, che vi sia figurato Filottete ferito dal serpente all' altare della Crise (Ann. 1857, p. 251 e 359). Ma già al Michaelis recava maraviglia »la circostanza, che Filottete è figurato sedente, come se fosse venuto per consultar un oracolo«. Aggiungo che anche il bastone o scettro sembra poco conveniente a Filottete; ma più decisivo ancora dev' esser tutto l' atteggiamento tranquillo di questa figura, che sta in diretta opposizione colla scena supposta. Nell' idolo poi nessun contrassegno particolare ci costringe a riconoscere Crise, essendo lo stesso atteggiamento proprio di molti altri *xoana* di antichissima arte. Il serpente finalmente, come è attributo di varie divinità, così non

di rado ha pure un significato piuttosto simbolico; e ritrovandolo quì in un dipinto, che nonostante alcune varietà sempre sta in stretta relazione con una serie di altri di funebre rapporto, non potremo non ricordarci del significato ctonio, che di questo animale ha fatto un simbolo de' sepolcri. Così esso ci diventa un argomento di più per riconoscere in questa lastra un frammento d' una seconda serie di rappresentanze, anch' essa dedicata al culto de' morti; e sebbene vi resti troppo poco per poter proferire una sentenza certa e decisa, non negheremo almeno che nell' uomo assiso possa esser figurato il preside dei giuochi celebrati in onore del defunto, che formano un argomento prediletto di questa classe de' monumenti (cf. Mon. d. Inst. V, t. 16; Micali mon. ined. t. 24), e che anche nel caso nostro sarebbero adattatissimi per istare accanto o dirimpetto alla scena del ratto ed alla pompa funebre.

Questi pochi cenni bastino sull' interpretazione de' soggetti. Ma se riguardo ad essa lo stato incompleto del monumento c' impedisce di soddisfar ad ogni domanda, non ne viene menomato il merito artistico, che assicura a questi dipinti un posto distinto nella storia dell' arte etrusca anche tra la serie ora non più piccola degli altri d' antico stile. In primo luogo già per la tecnica possono dirsi unici. Il terreno, nel quale sono scavate le tombe etrusche, al solito di natura tufacea, offre un fondo poco adattato per la pittura. L' umidità, impossibile a rimuoversi, non solamente cambia i colori, ma impedisce pur di far uso dello stucco che per essa si staccherebbe dal fondo. Così è stata un' idea molto felice dell' artista di servirsi di grandi lastre di terracotta, che attaccate alle pareti della tomba non permisero che l' umidità uscisse alla superficie e di più si prestarono all' applicazione di una tecnica durevolissima per se stessa. Giacchè ben a ragione si dice nel catalogo che »le tinte sono rese indelebili come fossero ricoperte da uno smalto ottenuto dall' azione del fuoco«, sebbene per altre circostanze non sembri che abbiamo da pensar a colori cotti propriamente nel fuoco insieme alle lastre. Credo soltanto poter asseverare che la tecnica è analoga, se non identica, a quella usata in alcune antefisse e frammenti architettonici di terracotta coloriti, ne' quali pare che i colori per una specie di encaustica sieno stati resi atti a resistere all' aria ed all' umidità.

Ma da questa tecnica deriva in secondo luogo una grande diversità o diciamo piuttosto economia nell' impiego de' colori. Mancano affatto il celeste, il verde, il puro giallo ed anche il nero proprio. I materiali sembrano essere stati i più semplici e naturali e ristretti ai soli colori di terra, che tra loro affini hanno reso facile di produrre un effetto armonioso, tanto più, che l' intenzione dell' artista non è stata di imitar i colori veri e reali, ma soltanto di accennarli. Così se già in tempi antichi troviamo distinta la carnagione delle donne per un rosso più chiaro da quella degli uomini, quì è lasciata tutta in bianco, come è il colore del fondo. Ne' capelli è distinta soltanto la vecchiaja e l' età fresca pei colori cenerino e bruno; e nel medesimo modo in tutte le altre cose possiamo dir che non si è voluto esprimere il colore proprio, ma la diversità de' colori in corrispondenza colla diversità delle stoffe e de' materiali. S' intende da sè, che manca ogni indicazione di chiaroscuro: soltanto nella capigliatura di due degli uomini l' artista ha cercato di dividere le masse anteriori sovrapponendo al color bruno alcune linee bianche a modo di velatura.

Non minore economia ritroviamo nelle maniere del disegno. Se prescindiamo da poche linee nella sopravveste del supposto Filottete, in tutte le altre figure un' indicazione delle pieghe s' incontra soltanto nelle lunghe sottovesti bianche; e tali pieghe non vengono prodotte dal modo con cui quell' abito è messo sul corpo, ma dalla peculiare natura del materiale piegato con arte, quasi si potrebbe dire, a formar delle scanellature a guisa delle colonne. All' incontro, se guardiamo la donna rapita tutta involta nel manto o l' uno de' vegliardi vestito del doppio manto, non troviamo nemmeno accennato il braccio sottoposto all' abito. Se poi in alcune delle strette tuniche vediamo aggiunta una linea interiore, non so, se l' artista ne abbia voluto indicare la forma dell' anca, o soltanto una cucitura di quell' abito. In tutte le altre cose l' artista si è ristretto a dar il contorno semplice, circoscrivendo peraltro diligentemente ogni oggetto, che da un altro si distingue sia per il colore, sia per il materiale, e fino anche ogni parte dello stesso oggetto, se è composto da varj pezzi separati. Così non solamente sono distinti i lembi coloriti de' panneggiamenti, ma anche nei calzari si dividono le due parti che coprono le polpe, le suole, le coreggie. Nelle sedie sono indicati i diversi materiali e fino i chiodetti; nelle freccie e nell' asta le punte di metallo; nelle ali le penne, tanto le grandi di varj colori, quanto le piccole d' un colore solo alla parte superiore. — Anche i capelli e le barbe formano grandi masse non divise, se ne eccettuiamo i leggieri indizj di chiaroscuro sopra mentovati ed i ricci e le barbe rigate de' vegliardi. — Ne' corpi stessi poi i muscoli non sono espressi in nessun modo. Non isfuggì intanto all' artista la natura particolare del ginocchio e del gomito, ove le estremità de' muscoli da due parti vengono a riunirsi, ed inoltre nell' uno si frappone la rotella, nell' altro sporge sensibilmente l' osso. Ad una formazione naturale di tali dettagli ricercati l' arte non potè arrivare se non in un' epoca posteriore; e così il nostro artista si contentò di accennarli per alcune linee tutto convenzionali, non distinguendo nemmeno la differenza delle forme in movimento ed in riposo. All' incontro non tralasciò di disegnar con diligenza le unghie alle mani siccome distinte sostanzialmente dal resto della carne. Quanto strettamente poi l' artista si sia attenuto al suo sistema, diventa manifesto specialmente nel modo, con cui sono indicate le labbra: esse differiscono dalla carnagione della faccia più in apparenza che in sostanza; ed è perciò che nella nostra pittura non solamente vien trascurato il colore a loro particolare, ma che nemmeno vien accennato il contorno, pel quale esse si dividono dalle parti circostanti: la forma della bocca si conosce soltanto dal contorno esterno in profilo e della linea che divide il labbro superiore dall' inferiore. Nell' occhio finalmente tutto si ristringe al contorno semplice delle palpebre, al disco rotondo della pupilla ed alla linea inarcata ed in mezzo allargata del ciglio. Come in tutte le opere di stile molto antico, la formazione non è quella di profilo; ma se altrove (e per citare qualche esempio cospicuo, ne' vasi pubblicati ne' nostri Mon. I, 51 e VI, 33) l' occhio dell' uomo è disegnato tondo e più grande, per distinguerlo da quello della donna più allungato, quì non si è fatta nemmeno questa distinzione, ma la forma è allungata dappertutto.

I mezzi del disegno dunque sono semplicissimi e tali, che nemmeno è possibile di sviluppar mediante essi dettagliatamente tutte le forme; onde,

se vogliamo conoscere, fino a qual punto l'artista sia giunto nell' intelligenza del corpo umano, dovremo diriggere la nostra attenzione di preferenza sulle forme generali, sulle proporzioni e sul movimento delle figure rappresentate. E quì cade in acconcio di notar che tutte le figure sono disegnate in profilo: il quale sistema, se per alcune parti offre la maggior facilità, per altre richiede un' intelligenza più raffinata di quella che suole incontrarsi nell' infanzia dell' arte. È perciò, che p. e. nelle più antiche metope di Selinunte le gambe sono rappresentate in profilo, mentre il petto ci si mostra di faccia. Il nostro pittore non ha voluto deviar in tal modo dal sistema una volta adottato, ma, seppure in tutte le figure il corpo proprio, cioè il petto ed il ventre, restino coperti dalle vesti, è facile accorgersi, che della formazione di queste parti egli non ebbe se non un' idea molto generale: il contorno vien formato da una sola linea, che indica in qualche modo l'elevazione del petto, ma accenna appena la divisione tra il petto ed il ventre e la forma rotondata di quest' ultimo. Minor difficoltà gli offrivano tutte le altre parti: nelle teste tanto il profilo della faccia, quanto la forma del teschio sono disegnate con abbastanza di regolarità; nelle braccia e nelle gambe sono almeno accennate le forme principali, dove si allargano e dove rientrano. Le proporzioni longitudinali possono dirsi soddisfacenti; quelle traversali sono larghe e principalmente le coscie molto forti; sono stature robuste e quadrate e di un carattere quasi piuttosto rustico che elegante, non però goffo. Non possiamo anzi dinegare un certo merito all' artista (s' intende sempre non assoluto, ma relativo all' arcaismo di queste pitture), per essersi tenuto lontano da ogni eccesso; di che ci convinceremo, se vogliamo ricordarci tanto dell' originaria rozzezza delle già menzionate antichissime metope di Selinunte, quanto dello stile manierato di quei dipinti vasculari, che mentre vogliono esprimere vigorosità per uno sviluppo smisurato de' muscoli, cercano di riunirvi l'eleganza coll' attenuar ed assottigliar le estremità e le articolazioni. E dobbiamo rilevare specialmente, come nelle nostre pitture non si scorge nessuna traccia di stile manierato, anzi in alcune parti manca ancora quella sistematica severità, che forma lo stile nel senso più stretto. Così nella figura imberbe accanto all' altare la proporzione della testa eccede alquanto quella delle altre; all' incontro per l'uomo munito dell' asta mancava lo spazio giusto, onde le proporzioni del petto e del ventre si mostrano più ristrette. Ma tali irregolarità, invece di turbarci gran fatto, ci danno a conoscere piuttosto un' ingenua semplicità, che, senza riflettere molto, sa soddisfarsi con quegli espedienti, i quali si offrono come i più semplici e naturali.

Non minore disinvoltura finalmente si manifesta nel movimento delle figure, che ad un' arte così poco sviluppata offre delle difficoltà anche maggiori, giacchè vi si tratta non delle sole forme nel loro stato normale, ma delle variate funzioni e de' cambiamenti, che per esse succedono nelle forme stesse, come eziandio de' rapporti vicendevoli fra loro. Di tali funzioni e rapporti al nostro artista mancò quasi ogni idea, come riesce chiaro specialmente per le figure dell' uomo e del demone che a passi accelerati procedono verso l'altare. Giacchè, essendo la gamba sinistra, sulla quale riposa il corpo, fortemente ritirata, la destra avanzata ed alzata, è chiaro che il corpo non potrebbe reggersi in piedi, ma necessariamente dovrebbe cadere innanzi; tutto il movimento in somma non è come di uno che procede

sopra un terreno piano, ma come di uno che sta per montar una scala. Nella scena della processione poi l'artista scegliendo il momento, ove questa sta per fermarsi, potea mostrar tutte le figure in posizione tranquilla. Ma nemmeno quì sapeva rendere ragione della legge che domina tutto il corpo anche in un tal atteggiamento. Poco gli importa, se le gambe stiano più riunite o distese: sempre le piante de' piedi sono tutte e due poste sul suolo nell' istesso modo; sempre il centro della gravità resta invariabile; la testa, il petto ed il corpo, le spalle stanno ferme e dritte, le braccia superiori restano strette al corpo. Manca dunque ogni libertà di movimento, e, se nondimeno queste figure non offrono quell' aspetto rigido e severo, che s' incontra in altre opere arcaiche, dovremo ravvisarne la ragione in quella stessa ingenuità, che, invece di attenersi a sistematiche formole, sa introdurre una certa varietà ne' dettagli. Così non ricorrono due figure, nelle quali la posizione delle gambe sia identica, nè vien ripetuto mai esattamente il movimento del braccio anteriore: particolarità, che non cambiano il carattere generale delle figure, ma ne tengono lontana l' uniformità.

Ripensando ora a questi mezzi così semplici e limitati, de' quali soli l'artista poteva disporre, saremo alquanto sorpresi dall' aspetto de' due vegliardi: giacchè, se dobbiamo dire, che in tutte le altre teste non si trova nessuna traccia d' un' espressione specifica di carattere od affetto (e basta guardar sotto quest' aspetto la donna rapita), quì tutto sembra esser attenzione e profondo pensiero. Nondimeno nel modo dell' esecuzione queste figure non differiscono dalle altre, nè p. e. il disegno dell' occhio, tanto importante per l' espressione, è più corretto. Per liberarci dunque da questo dilemma, dovremo prima di tutto rilevar la grandissima differenza che per l' arte passa tra una figura in movimento ed un' altra in riposo. Se il movimento non può esser copiato direttamente dal vero, ma deve esser riprodotto per mezzo della fantasia o di una profonda conoscenza delle leggi di questo movimento stesso, una figura in riposo all' incontro si presta ad essere studiata con tutto l' agio, e ci vuol, per imitarla, non tanto quella stessa conoscenza, quanto un occhio acuto che sa osservar bene ciò che gli si presenta. Così anche quì, trovandosi i due vecchj in un atteggiamento tutto tranquillo, l' artista poteva riuscire a distinguere e rilevare quei tratti, che per l' espressione dell' insieme sono i più caratteristici; e l' effetto che ne produce, è tanto più grande, quanto più ristretti sono i mezzi, mediante i quali è stato raggiunto. — Ma arrivati a questo punto veniamo portati a domandare eziandio, quale sia stata la natura particolare dell' ingegno artistico, che domina tanto in questo gruppo, quanto in tutta questa serie di dipinti. Ora le forme, siano pure semplicissime, sempre sono espresse con fermezza e decisione: i contorni sono tracciati con linee forti e non interrotte; la mano non esita mai, ma sa soddisfare a ciò che intende. Non sembra dunque che l' artista riguardo al disegno si sia studiato d' introdurre maniere nuove, ma si sia servito di quelle praticate ed usate già anteriormente e stabilite quasi sistematicamente. All' incontro abbiamo già riconosciuta una certa varietà ne' dettagli che tende ad evitar l' uniformità, e dobbiamo di più rilevare quì la particolare cura che l' artista ha messo nel raffigurar gli accessorj, come le scarpe, le armi, le sedie, e nelle figure istesse le unghie. Una tale cura ci fa travvedere non tanto un ingegno

che tende all' idealismo, quanto uno studio che parte dall' attenta considerazione di ogni oggetto per se, onde avvicinarsi, nel renderlo, più che sia possibile alla realtà; ed è soltanto un passo più avanti che fa l' artista, se estende le sue osservazioni anche a quei tratti che possono dar alle sue figure una certa azione o espressione. Ma una volta che è riuscito in questo intento, si mostrerà il bisogno di perfezionare eziandio le maniere del disegno; ed i principii di un tal cambiamento credo di ravvisar nella figura del supposto Filottete, ove nel movimento del petto, nella posizione delle gambe, come non meno nel disegno del panneggiamento, incontriamo una libertà alquanto maggiore che in tutte le altre figure.

Siamo stati forse troppo lunghi in quest' analisi formale; ma tanto più brevi possiamo essere, se ora ci rivolgiamo alla quistione storica sull' età di questi dipinti: non parlo già dell' età assoluta, giacchè ci manca ogni appoggio per fissarla, anche se vogliamo contentarci di calcolare a secoli, ma dell' età relativa, che abbiamo da assegnar ad essi in confronto con altre pitture, che più si avvicinano ad essi nello stile e nell' arte, quelle, cioè, delle tombe di Corneto a Chiusi. E quì basterà di riportarmi sopra quest' analisi stessa: prendendola ad esame punto per punto, per far l' esperienza, se, ed in quale parte essa corrisponda alle qualità particolari delle altre pitture, ciascuno si convincerà ben presto, che non ve n' è nessuna, la quale abbia fatto uso di mezzi così semplici e porti i contrassegni di così alta antichità, come quelle ceretane. Il dimostrare, per quali vie e metodi l' arte da tali primordj si sia sviluppata a maggior libertà e perfezione, non è di questo luogo; ma sentiremo all' incontro il bisogno di toccar almeno di volo l' altra quistione, cioè se questi primordj stessi debbano dirsi originali o derivati dall' arte di un altro popolo. Ed avendo trattato in un altro luogo (*Rhein. Mus. N. F.* X, p. 153 segg.) sulla differenza fondamentale, che divide l' arte egizia tanto dalla greca, quanto dall' etrusca, non voglio quì ritornare sullo stesso argomento. Per esaminare poi l' altra ipotesi più recente che vuol derivar l' arte degli Etruschi dall' Asia, non solamente mi mancano i mezzi, ma sono eziandio dell' opinione, che per potere sciogliere un simile problema di storia comparativa, ci vuol prima di tutto un' analisi fondamentale della particolare natura de' monumenti asiatici stessi, che, per quant' io mi sappia, finora non è stata istituita. Così siamo ristretti al confronto dell' arte greca sola, che però sempre dovrà restar il fondamento di simili indagini. E siccome le particolarità di stile nel disegno della figura umana non di rado possono esser soggetto di ambiguità, partirò da un punto che finora ho trascurato a bella posta: vale a dire l' architettura dell' altare che forma il centro della composizione. Esso è costrutto di pietre riquadrate di color variegato, cioè bianco, giallo, rosso e bruno; nella quale varietà si potrebbe ravvisar l' esempio più antico di quel genere d' architettura, che molti secoli dopo venne un' altra volta in uso nello stesso suolo dell' Etruria. Se ripugna alle prime regole della costruzione, che le commessure verticali delle pietre si trovino l' una sopra l' altra, attribuiremo un tal difetto alla sola inesperienza del pittore, che di più coi mezzi dell' arte sua nemmeno seppe indicare, se la forma dell' altare era quadrata o rotonda. All' incontro dobbiamo lodar la diligenza, colla quale ne ha raffigurato la sagoma ne' suoi dettagli molto particolari. Poichè, cominciando dalla base, essa è formata da un toro ed un becco di

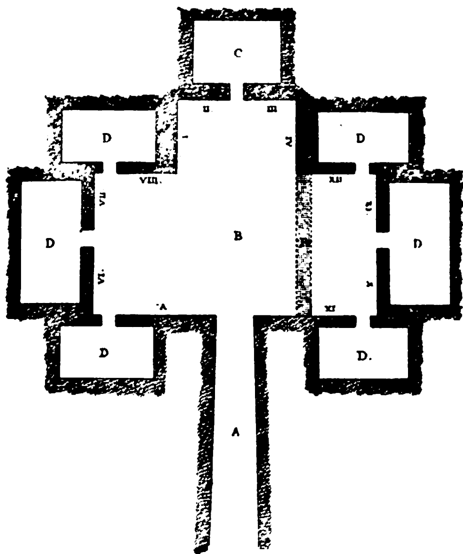
civetta, sul quale ergesi una linea curva che rientra per formare verso di sopra una gran gola e terminar in un altro becco di civetta. Le modinature che seguono sono un toro, una fascia, un terzo becco di civetta con altro toro ed un' altra fascia. Ognuno vede, che è impossibile di ritrovare per queste modinature nella particolare loro composizione un' analogia coll' architettura greca, che in molti sepolcri etruschi d' un' epoca più recente non manca quasi mai di manifestarsi. Nè dobbiamo credere, che il pittore abbia inventata questa sagoma a suo arbitrio: possiamo anzi dimostrar ad evidenza, che è derivata dall' architettura vera e reale; giacchè ne esistono ancor oggi gli esempj quasi identici ne' sepolcri di Castel d' Asso: Mon. d. Inst. I, 43; cf. 60 (e II, 20, n. IX); Ann. 1833, p. 29 segg., ed è un non piccolo merito delle nostre pitture di farci conoscere queste modinature in una composizione dello stile più arcaico. Quì dunque abbiamo da fare con un elemento non greco, ma puramente etrusco. All' incontro nell' ornato superiore delle cinque lastre come nella greca della sesta, troviamo delle forme che sono comuni all' arte etrusca con quella della Grecia. Una parentela non meno stretta si appalesa nella forma delle sedie, nel modo di vestire, come in altri accessorj. Nemmeno saprei riconoscere coll' autore del Catalogo »l' antico uso orientale nelle barbe che appariscono posticcie, e ne' capelli che hanno tutto l' aspetto di parrucche«, poichè in molti vasi di stile antico, come p. e. in quello celebre di François, s' incontrano delle capigliature e barbe, che non differiscono gran fatto da quelle de' nostri dipinti. — Passando ora da questi contrassegni piuttosto esterni al fare propriamente artistico, non possiamo negare, che anche nello stile considerato generalmente si trovino delle analogie manifeste coll' antichissima arte greca, segnatamente in tutto lo schematismo fondamentale. Non mancano peraltro nemmeno delle differenze, ma differenze che spettano piuttosto allo sviluppo particolare e dipendono forse in parte dalla sola individualità dell' artista. Rilevo soltanto il carattere nazionale delle teste, del quale in altra occasione avrò da parlare più distesamente, come ancora le proporzioni e la formazione delle figure, che pure sembrano accennare a certe qualità nazionali, ma non meno ci servirono come indizio d' una certa tendenza realistica. Riassumendo dunque tutti questi fatti veniamo alla conchiusione, che l' arte etrusca ne' suoi primordj si sia formata sotto l' influenza della greca, accettandone principalmente le basi dello stile, siccome quella parte che l' ingegno etrusco si sentiva meno capace di supplire per le proprie forze, dandosi piuttosto, non ad uno studio delle leggi artistiche, ma all' attenta considerazione degli oggetti stessi, per ritrovarne il carattere individuale. Così succede che più che siano antichi i prodotti dell' arte etrusca, più si avvicinino a quelli dell' arte greca; laddove nel progresso de' tempi le differenze de' due popoli si fanno sentire in modo sempre crescente. Per l' arte greca l' epoca dell' arcaismo colla severità delle sue regole formava un' epoca d' educazione a piena libertà, che seppe trar profitto da quelle regole della scuola, senza conservarne i difetti. L' arte etrusca all' incontro per lungo tempo sembra non essersi potuta liberare da questi vincoli, e conservandone ancora lo schematismo esterno, quando dappertutto già cominciava a regnare il piacer individuale dell' artista, non solamente si mostra disturbata l' armonia di stile, ma pure impedito uno sviluppo sano e regolare. Così l' arte arcaica presso gli Etruschi si perde a

poco a poco, senza che sia possibile nè di determinar il limite dove finisce, nè qual altro genere d'arte, e quando sia succeduto in luogo di essa.

Quest' ultime parole forse sembrano stare in contradizione colla tesi proposta in principio, che sia possibile di distinguere due periodi dell' arte etrusca. Ma se ora aggiungo che i monumenti di questo secondo periodo consistono di preferenza nelle numerose urne cinerarie ed in una grande parte degli specchj, già diventerà chiaro, in qual senso esse debbano esser intese. Manca, cioè, quasi ogni relazione tra questi e quelli del primo periodo, e si conchiude subito che, per effettuare un tal cambiamento, hanno dovuto entrare delle influenze estranee. Nè, vedendo prevaler ne' soggetti rappresentati la mitologia greca, può esser dubbio che esse siano venute dalla Grecia. Ma da questa certezza non vien menomata la difficoltà di decidere, fin a qual punto si sia estesa una tale influenza, e qual parte anche in opere cosiffatte abbiamo da attribuir al genio degli Etruschi stessi. Le urne cinerarie, per ischiarir la quistione artistica, finora si sono mostrate di poca utilità, parte per la rozzezza del lavoro, parte per la ragione, che anche i migliori campioni mostrano bensì una certa destrezza dello scalpello, che cerca il suo vanto nell' arricchir i dettagli dell' esecuzione, ma non mai quelle qualità superiori che distinguono il vero artista dall' artigiano. Tra gli specchj, è vero, se ne trovano alcuni di somma perfezione. Ma essi sono lavori di mano greca, o di etrusca? Tengo in mano il disegno di una tazza di terracotta o piuttosto di due repliche identiche, scoperte a Bolsena dal signore D. Golini, le quali nell' interno sono fregiate d' un bassorilievo di deciso stile greco: la rappresentanza fino ne' dettagli concorda collo specchio pubblicato dal Gerhard t. 151, che è di rozzo lavoro etrusco. Se dunque già gli artisti etruschi del basso ceto si servirono di modelli puramente greci, quanto più non è probabile che gli artisti migliori abbiano saputo trar profitto dalla perfezione di tali opere? Così, non ostante che in certe particolarità fosse facile riconoscere il carattere etrusco, le nostre idee sull' andamento generale dell' arte di questo popolo restarono oltremodo vaghe ed indeterminate; e dovettero restar tali fino al momento, ove nuovi fatti ci offrissero la chiave per isciogliere le difficoltà. Una tale chiave ora ci è data per le pitture, delle quali ci occuperemo in questa seconda parte del nostro discorso; nè dubito di asseverare, che, per quanto possa esser grande l' interesse che esse offrono per la parte mitologica ed antiquaria, questo vien superato di gran lunga dall' importanza, che hanno per la conoscenza storica dell' arte etrusca, e ciò sotto due riguardi. In primo luogo è una fortuna di veder arricchito il tesoro monumentale di un' opera, la quale è nel suo genere di una rara perfezione e manifesta la mano di vero artista, che in tutte le parti ha voluto usare ogni diligenza ed accuratezza. Ma in secondo luogo più grande ed insieme molto più rara è la fortuna, che ci permette di metter questi monumenti in un rapporto immediato con altre opere già conosciute, e di sparger lume per questo mezzo sopra classi intere di monumenti.

Parlo quì delle pitture parietarie scoperte nella primavera del 1857 in una tomba vulcente, l' ultimo, ma sotto un certo aspetto il più bel frutto dello zelo che nello scavar le antichità durante una non oziosa vita ha manifestato il nostro benemerito, ma troppo presto defunto socio Alessandro François. I lettori del nostro Bullettino conoscono il suo ragguaglio

sullo scavo (1857, p. 97 segg.), come pure l'esatta descrizione delle pitture stesse (ib. p. 113 segg.) favoritaci dal signore cav. A. Noël des Vergers, coll' ajuto del quale era stato intrapreso tutto il lavoro; ed a questo medesimo nostro fautore dobbiamo il gentil permesso di poter ora pubblicare i disegni di così importanti monumenti. Siccome però lo stesso signore des Vergers anche da parte sua ne sta preparando una pubblicazione vasta e splendida, così abbiamo creduto nostro dovere di servirci del suo permesso con una certa riservatezza. Onde non solamente diamo le figure sopra due sole tavole nel modo al più possibile compendiato, ma anche riguardo all' illustrazione ci occuperemo quasi esclusivamente della parte storica, contentandoci di pochi cenni sui meriti antiquarj e mitologici. Debbo notar inoltre che, prima di pubblicar questo mio scritto, avrei desiderato di poter esaminar gli originali stessi, tanto per riveder in ogni dettaglio l'esattezza de' disegni (eseguiti peraltro da abile e diligente artista, al quale in genere possiamo prestar piena fede), quanto per conoscere quelle particolarità dello stile e specialmente del colorito, che in disegni piccoli non possono mai esprimersi perfettamente. Ma siccome in un primo viaggio non mi riuscì di penetrar dentro la tomba murata per precauzione e non ancora riaperta, nè dipende dalla mia volontà d' intraprendere con migliore speranza una seconda gita preparata già da vario tempo, non voglio ritardar indeterminatamente una pubblicazione già desiderata da molti, riservandomi di corregger i difetti di essa, quando sarà possibile.*)



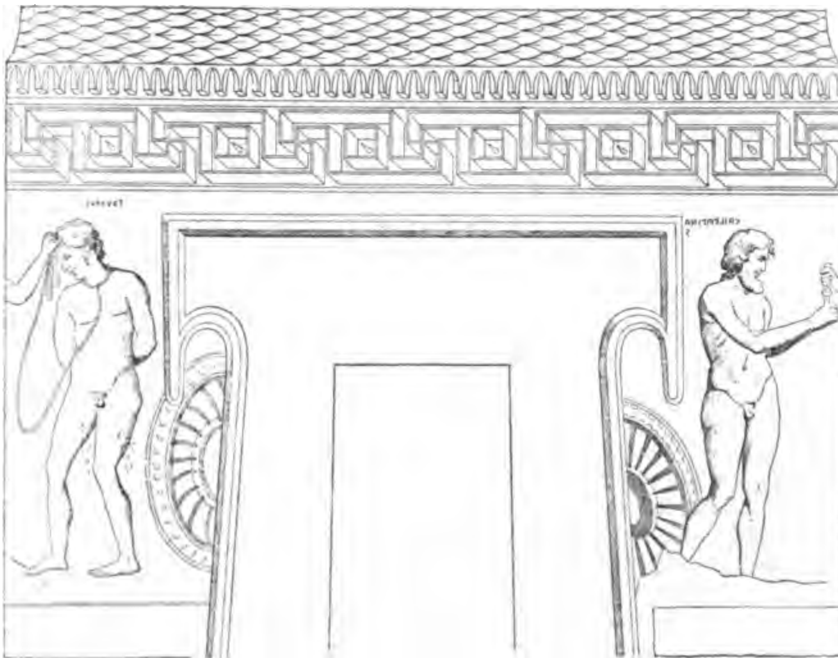
41. Grundriss des Grabes in Vulci.

La tavola d'agg. *M* [Abb. 41) serve per darci un' idea della disposizione della tomba: *A* segna l' androne che conduce alla camera grande *B* ornata de' dipinti; la cameretta *C* in faccia all' ingresso mostra alcune traccie di ornati dipinti, mentre le altre *D* disposte attorno ai lati sono lasciate grezze. *E* indica il muro rozzo, menzionato dal François a p. 103 e 104, che levato soltanto in parte copre anche adesso alcune figure dipinte. La disposizione de' varj quadri si conosce dai numeri ripetuti nelle

*) [Cf. Brunn nel Bullettino dell' Istituto 1862, p. 216: . . . con nostro gran dispiacere è accaduto, che la nostra publicazione è riuscita poco soddisfacente riguardo al carattere particolare stilistico e che anche nel disegno stesso si sono introdotti varj errori. Di alcune mie correzioni fatte nella primavera del 1860 poteva trarre ancor profitto il sig. cav. des Vergers per la sua opera: L'Etrurie et les Etrusques pl. 21—29. Ora per ordine di S. E. il sig. principe A. Torlonia gli originali vengono levati dalla tomba, per esser trasportati a Roma.]



42 = Mon. VI, 31, I. Wandgemälde von Vulci.



43 = Mon. VI, 31, II und III. Wandgemälde von Vulci.

tavole de' Monumenti 31 e 32,*) e riguardo alla prima di esse ho da notare che il ricco ornato, il quale corre sopra n. I e II [Abb. 42. 43], prosegue anche

*) [Abb. 42—45. Abb. 43 ist nicht nach Mon. VI, 31, II und III wiedergegeben, sondern nach Noël des Vergers, L'Etrurie Taf. 28, da die Brunn'sche Publication nicht genau ist. Die Scene der Abb. 44 ist jetzt nach der uns nicht zugänglichen photographischen Publication Garruccis wiederholt im Jahrbuch XII, 1897, S. 70.]

sopra n. IV [Abb. 44]. Il quadro n. I, ed in corrispondenza anche il n. IV hanno una larghezza di poco più di tre metri ed un' altezza (senza l'ornato) di m. 1, 40. Negli altri compartimenti immediatamente sopra le figure corre un fregio non interrotto di animali, n. V*—XII* [Abb. 45], e sopra di questo la greca, come nel n. I. Per dar poi un' idea delle parti sovrastanti, abbiamo riportato (sotto X*) il pezzo centrale della parete X—XI, che consiste in un ovolo, una fascia liscia ornata soltanto nel centro d' un fiore, e di un

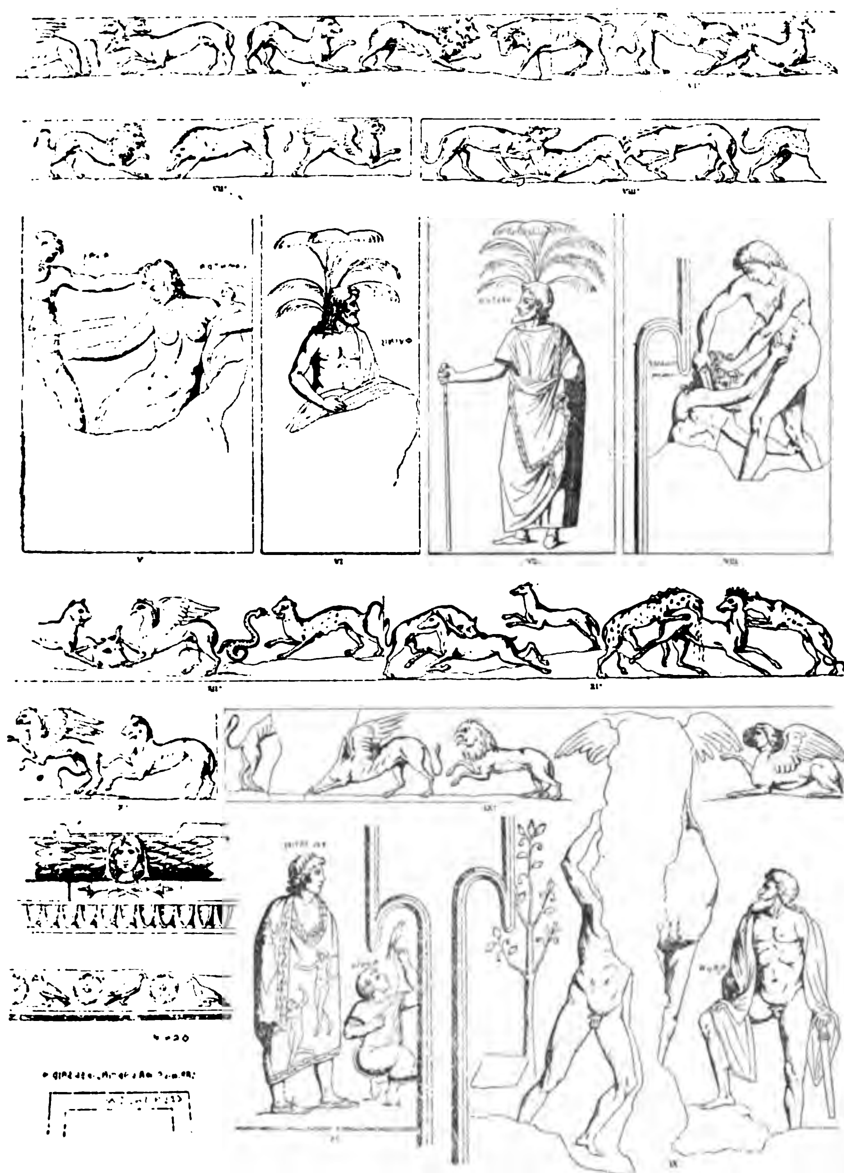


44 = Mon. VI, 31, IV. Wandgemälde von Vulci.

toro a fogliame, nel cui centro è aggiunta una testa velata. Le porte sono rastremate e si aprono, come quelle de' sepolcri di Castel d'Asso, dentro un piano che, come se ne formasse gli stipiti e l'architrave, vien circoscritto da listelli risaltanti, i quali verso l'estremità dell' architrave formano il così detto becco di civetta. Sopra al listello superiore poi, ove restava lo spazio, sono figurati degli uccelli, che si alternano con fiori. Le iscrizioni finalmente, riportate a basso di t. 32 [Abb. 45], trovansi sopra alle porte, 1) accanto a n. IX; 2) accanto a n. V; 3) accanto a n. VIII.

Le pitture della camera principale, in corrispondenza colla località, si dividono anche riguardo ai soggetti: quelle a sinistra di chi entra, raffigurano scene della mitologia greca; quelle a destra si riferiscono a costumi nazionali etruschi. Di quest' ultime disgraziatamente due ci mancano affatto ed una si è ritrovata in uno stato molto rovinato. Ma almeno della più grande ed importante possiamo assicurare che essa nell' idea corrisponde a quella che le sta dirimpetto: si tratta in ambedue di sacrifizj umani, e possiamo aggiungere, eseguiti in onore di defunti. Quest' idea è chiara senz' altro nella scena mitologica n. I e II [Abb. 42. 43 links] (divisa, come III e IV [Abb. 43 rechts. 44], soltanto dall' incisore, mentre l'angolo della camera, come altre volte in pitture sepolcrali etrusche, non interrompe la composizione): Achille sta per immolar all' ombra di Patroclo un giovane Trojano, e Caronte già aspetta per riceverne l'anima nel suo potere. Due altri giovani prigionieri vengono apportati da due eroi greci, per soffrir poi lo stesso supplicio. Dall' altra parte una donna alata, l'ombra di Patroclo stesso ed Agamennone guardano con attenzione l'orrenda scena. L' interpretazione inoltre è assicurata per le iscrizioni: il gruppo centrale porta i nomi di ƎꓲↆⱯ, V9ʎ↓ e ƧꓲʎIV9T, quest' ultimo interessante per la terminazione *als* che deve corrispondere alla latina *anus*. La figura di Achille, secondo mi vien riferito, è vestita di »maglia color di carne accesa con tornellino tur-

chino e gambali di ferro». Meritano inoltre attenzione i manichini, de' quali sono ricoperte le braccia anteriori, sul cui significato intanto non oso di



45 = Mon. VI, 32, V—XII. Wandgemälde von Vulci.

proferir un' opinione. Ne conosco soltanto un altro esempio, con quella differenza però, che in esso questo distintivo è ripetuto due volte al braccio

destro, cioè alla parte inferiore e superiore, mentre il braccio sinistro n' è sprovvisto. Trovasi questo in un dipinto vasculare vulcente di fabbrica e con iscrizioni etrusche (Mon. dell' Inst. II, t. 9) che ha un' analogia manifesta col gruppo del quale stiamo discorrendo, se non che il sacrificante è barbato e porta il nome di Aiace, AIFAS. Confessa il R. Rochette che pubblicò questo vaso (Ann. 1834, p. 274), che »quì l' eroe Telamonio ci si presenta sotto un aspetto tutto nuovo, ed in una azione estranea a tutte le tradizioni, che riguardo a lui ci sono pervenute«. Il confronto della nostra pittura, che, come vedremo, deve esser derivata da un originale celebre in Etruria, ci offre due possibilità per isciogliere questo problema: può avere sbagliato l' artista etrusco, raffigurandoci Aiace invece di Achille, oppure può aver immaginato, che quegli eroi che nella pittura parietaria adducono le vittime, ne abbiano eziandio compiuto il sacrifizio. — Tra essi uno porta ancora il nome di Aiace, figlio d' Oileo: ΣATAΛIƎ: ΣAƎIA; il nome dell' altro è perito; ma siccome l' iscrizione era divisa in due righe, vi supporremo facilmente il nome del Telamonio Aiace, sebbene le due lettere segnate nella nostra tavola non vi si adattino direttamente.

Caronte è vestito di lungo abito cenerino e sovrapposta tunica rossa, e porta in capo un berretto bianco a guisa di pileo. Il color della carnagione anch' esso è cenerino, per indicar la natura infernale del demone; come si è fatto anche in altre pitture tarquiniesi, ove non solamente Caronte è dipinto del medesimo colore (Mon. dell' Inst. II, t. 5; Ann. 1834, p. 164), ma ancora altri demoni sono distinti da un colore tutto nero (Micali ant. mon. t. 65). Con i quali esempj possiamo confrontare le Furie nere, che perseguitano Oreste, ovvie in tre vasi (Inghirami vasi fitt. I, 60; Jahn *Vasenbilder* I; catal. de' Musei Campana XIV, n. 4) e specialmente il demone Eurinomo dipinto da Polignoto nella Nekyia: κυανοῦ τὴν χρόαν μεταξύ ἐστι καὶ μέλανος (Paus. X, 28, 7); onde questo simbolismo del colore vien dimostrato essere stato usato da' Greci già in tempi molto antichi. — A Caronte corrisponde dall' altra parte di Achille una donna alata in lungo abito rosso, nella quale il signore des Vergers resta indeciso se debba ravvisarvi il genio buono in opposizione al cattivo (cioè Caronte), oppure Iride, siccome interveniente anche nell' Iliade, ove chiama i venti per soffiar il fuoco del rogo di Patroclo. Alla quale ultima supposizione mi pare che poco corrisponda il gesto della destra, col quale sembra dar piuttosto gli ordini che riceverli. Ma anche l' altra ipotesi de' due genj o principj opposti, alla quale si è dato tanto campo nell' archeologia etrusca, dopo un esame più diligente forse dovrà ristringersi essenzialmente. Quì p. e., se veramente si trattasse de' due genj, ambedue dovrebbero aver una relazione diretta col Trojano che sta per esser immolato; ma la donna alata si trova piuttosto in istretto rapporto con Achille, non ritenendolo, ma come pare, esortandolo al truce fatto; e così (non offrendoci nessun lume l' iscrizione a metà perduta ƎƎƎ) amerei piuttosto supporre che l' artista in vista delle parole omeriche: κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα abbia personificato questi tristi pensieri, che istigano Achille all' inumano sacrifizio. Con tale idea corrisponderebbe benissimo la vicinanza dell' ombra di Patroclo che anche presso Omero esorta Achille dormiente a sollecitar i funerali. La sua comparsa non si distingue da quella degli uomini: sotto ad un manto turchino porta un' armatura simile a quella di Achille; ma che debba inten-

dersi l' ombra dell' eroe, ce lo insegna l' iscrizione: ⸮Ǝᒧ>V◁ϒΑ1: ᒧAIOИIᙨ; giacchè sul significato della parola *Hinthial* in genere, dopo ciò che fu esposto dal des Vergers, non potrà restar più dubbio; sarà anzi possibile di precisar di più il valore di essa mercè il confronto d' un altro esempio, ove questo nome vien dato ad una figura appartenente ad una sfera tutto differente da quella delle ombre de' morti. Sopra uno specchio (Gerhard t. 213) tra le donne che adornano quella famigerata *Malafisch*, si trova una *Hinthial*, tenendo uno specchio in mano e guardandosi in esso. Supponendo che essa abbia ricevuto il nome in relazione coll' attributo, ci si offre l' affinità tra il latino *speculum* e *spectrum* per ispiegar, come il nome *Hinthial* possa convenir non meno a questa donna che alle ombre. — Riguardo ad Agamennone noto soltanto, che il suo manto è di color bianco.

Tra le iscrizioni del dipinto III—IV, che si trova in faccia a quello ora esaminato, non se n' incontra veruna che colla mitologia greca abbia la minima relazione, ma, per quanto sappiamo intenderle, vi ritroviamo gli elementi di nomi ovvii in titoli sepolcrali etruschi. Onde giustamente dal signore des Vergers i quattro gruppi di uomini, che stanno ciascuno per trucidar un altro, sono stati riferiti a' sacrifizj umani usati in Etruria, da' quali poi presero origine i combattimenti gladiatorj. Riconobbi i preparativi di simili sacrifizj in un sarcofago perugino (Mon. dell' Inst. IV, t. 32) [vgl. unten Abb. 48], ove notai la differenza che passa fra il tipo delle faccie de' prigionieri e quello di tuttte le altre figure. Nel nostro dipinto una simile differenza non ricorre, nè le iscrizioni apposte alle vittime sembrano additarci nomi non etruschi. Ma siccome le guerre tra popoli affini sogliono esser le più cruente, non ci maraviglieremo, che gli Etruschi ne' loro sacrifizj non risparmiassero nemmeno il sangue de' prigionieri fatti nelle numerose sfide di città limitrofe.*) — Nel colorito questo dipinto sembra

*) [Cf. Brunn nel Bullettino dell' Istituto 1862, p. 215: Nella Gazetta archeologica dell' anno 1862, p. 307—309 trovasi un articolo del sig. prof. O. Jahn intorno alla seconda pittura vulcente da me edita . . . Vedonsi in questa pittura tre uomini che stanno per trucidar tre altri, mentre in un quarto gruppo un uomo è occupato a tagliar con un pugnale le corde colle quali sono legate le mani di un altro uomo prigioniero. Al parer del Jahn ne' primi tre gruppi trattasi d' un assalto improviso, intrapreso collo scopo di liberar il prigioniero del quarto. „Ora accanto a questo stesso prigioniero trovasi il nome ⸮AИI1I)ƎᒧIA>, accanto a quello che lo libera AИ◇T⸮>AM, . . *Caile Vipinas* e *Macstarna*, cioè i noti *Celio Vibenna* e *Mastarna.*" Cita poi le parole dell' orazione di Claudio (Boisseu inscr. de Lyon, p. 136; Nipperdey Tacit. ann. II, p. 278): Servius Tullius, si nostros sequimur, captiva natus Ocresia, si Tuscos, Caeli quondam Vivennae sodalis fidelissimus omnisque eius casus comes, postquam varia fortuna exactus cum omnibus reliquis Caeliani exercitus Etruria excessit, montem Caelium occupavit et a duce suo ita appellavit mutatoque nomine — nam tusce Mastarna ei nomen erat — ita appellatus est, ut dixi, et regnum summa cum rei p. utilitate optinuit. „Queste parole ben potranno dar un appoggio alla supposizione suggeritaci dalla rappresentanza della pittura, che cioè la *varia fortuna* abbia condotto Celio Vibenna in prigionia, e che Mastarna, il *sodalis fidelissimus omnisque eius casus comes* abbia impreso di liberarlo per un audace attacco, nel quale fossero stati uccisi gli aversarj. Le altre pocche notizie intorno a Celio Vibenna non ci permettono di stabilir un tal fatto più precisamente. Nè mi è riuscito di trarre più di profito dalle altre iscrizioni, se non forse il nome ⸮AM7I⅃ƎᒧꟻA è da leggersi *Aule Vipinas*, di modo che sarebbe da prendere per un parente del duce. In ogni caso già il fatto è interessante, che nella prima pittura etrusca riferibile al mito nazionale s' incontrano gli stessi nomi e persone, de' quali nonostante la

trattato con grande semplicità, giacchè tutti i panneggiamenti sono bianchi, meno la maglia di una figura, che come quella di Achille è di color di carne accesa con tornellino del medesimo colore, probabilmente per indicar, che quest' armatura era fatta di cuojo.

Tornando alle altre mitologiche rappresentanze, riguardo al n. V, l'oltraggio commesso da Aiace contro Cassandra, non ho da aggiungere niente all' esposizione del signore des Vergers. Nè saprei discostarmi dal parere di questo dotto, se egli nel n. VIII ravvisa i due fratelli Eteocle e Polinice, sebbene ci faccia specie tanto la differenza nell' età, quanto la posizione del nome frammentato ƎϽIИ..., che secondo l' analogia di Pausania V, 19, 6 aspetteremmo piuttosto nella seconda linea. Che una scena del ciclo tebano sia frammischiata ad altre del ciclo troico, lo scuseremo colla celebrità del mito specialmente tra i monumenti etruschi, come non meno colla natura del fatto che per crudeltà si combina benissimo colle altre scene finora descritte. Piuttosto potremmo essere sorpresi d' incontrare tra esse in un atteggiamento tutto pacifico e tranquillo i due vecchi Fenice (n. VI) e Nestore (n. VII), l' uno vestito di manto rosso, l' altro con manto dello stesso colore e tunica bianca; e dovremo certamente, per ispiegar la loro presenza, ricorrere al principio del contropposto, che dirimpetto all' atrocità degli altri eroi fa trionfar la loro saviezza. Ma nondimeno è difficile a credere, che l' artista li abbia rappresentati in un senso meramente simbolico. Un' azione non vi è figurata, e così come soli contrassegni caratteristici restano gli alberi che spuntano sopra alle loro teste. Il signore des Vergers li chiama palme. Ma se ogni ramo considerato per sè può ricordar quest' albero, vi contradice tutto l' insieme, che addita una crescenza del ceppo svelta e leggiera. Sarebbero mai salici? Salici e pioppi formano il bosco di Persefone (Hom. Od. X, 510; cf. Paus. X, 30, 6); e così quì potrebbero forse accennare, che i due vegliardi siano immaginati dall' artista come già dimoranti nel mondo de' trapassati, al quale entrarono non come gli altri eroi troici per una qualsiasi sinistra catastrofe o prematura morte, ma dopo compita una vita lunga, savia e benefica. Una tale supposizione peraltro deve esser considerata come una vaga congettura, sulla quale non oso di insistere, ove sembri troppo arrischiata. Potremmo forse pronunciarla con più fiducia, se fossero meglio conservate le pitture del terzo compartimento di tutta la camera. Ma l' una (n. X) è distrutta affatto; un' altra (n. XII), che forse ancora esiste almeno in parte, finora resta coperta dal muro *E*; la terza (n. IX) ha sofferto di molto: il disegnatore vi ha creduto ravvisare in mezzo le traccie d' un gran cavallo, la cui testa dovrebbe entrar nel fregio degli animali; un uomo ignudo, mezzo distrutto, sembra far grandi sforzi come per ritenerlo; ed un altro, vestito di manto o clamide cenerina, e con spada nella sinistra, lo guarda attentamente; ma sull' insieme di questa composizione non oso di proferir nemmeno una congettura. Soltanto la quarta pittura (n. XI) rappresentante un Etrusco involto in un manto rosso ricamato, ed un fanciullo con abito bianco, tenente un uccello, è conservata abbastanza. Ma siccome la figura

---

scarsezza delle nostre notizie trovasi fatta almeno menzione nelle tradizioni scritte." [Vgl. jetzt V. Gardthausen, Mastarna oder Servius Tullius. Leipzig 1882. G. Körte, Jahrbuch des Instituts XII, 1897, S. 57 ff.]

di Nestore, alla quale questo dipinto sta dirimpetto, deve considerarsi in istretta corrispondenza con quella di Fenice, così anche questa composizione senza un centro sembra aver avuto a stretta compagna quella distrutta di n. X, per esprimer insieme con essa un' idea sola. È perciò che non oso di decidere, se la parte conservata possa riferirsi alle discipline augurali degli Etruschi, come congettura il signore des Vergers, sebbene starebbe benissimo una tale indicazione della sapienza etrusca dirimpetto alli due sapienti vegliardi della mitologia greca.

Dopo questi cenni rivolgendoci al carattere artistico di questi dipinti, ci colpirà di preferenza la scena del sacrifizio offerto all' ombra di Patroclo. Sia pure, che un occhio avvezzo alla beltà greca pura non si senta in questi così soddisfatto per un non so che di meno ideale, sempre saremo sorpresi dal merito relativo della composizione e dell' esecuzione, e saremo persuasi di veder una cosa tra i monumenti etruschi affatto nuova o piuttosto unica. Così si spiega psicologicamente il fatto, come il signore des Vergers, citando le parole di R. Rochette, giusta le quali una cista di Preneste ed un' urna grossolana di Volterra allora erano i soli monumenti rappresentanti questa scena dell' Iliade, non sembra nemmeno aver sentito il bisogno di procurarsi una notizia più esatta di quell' urna, pubblicata intanto dal R. Rochette (*Mon. inéd.* t. 21) e dall' Inghirami (Gal. om. Il. t. 216). Ora quest' urna che cosa contiene? Niente di meno che, tranne le tre figure dietro ad Achille, tutta la composizione della pittura vulcente, di un lavoro grossolano sì, ma identica affatto in tutti i concetti, identica in modo da non lasciar il minimo dubbio dell' essersi servito lo scalpellino volterrano come a modello, non direi della pittura vulcente stessa, ma del medesimo originale, dal quale questa è derivata. È stato poi già rilevato dal signore des Vergers, che nella cista prenestina eziandio (R. Rochette t. 20; Overbeck *Gall.* t. 19, 13) il gruppo principale di Achille mostri una forte analogia colla nostra pittura: osservazione che guadagna un' importanza anche più grande per l' altro confronto da lui istituito tra lo specchio trovato dentro la cista medesima (R. R. t. 20, 3; Gerhard *Spiegel*, t. 236; Overbeck t. 27, 6), rappresentante Aiace e Cassandra, e la scena identica tra le nostre pitture (n. V). E possiamo aggiungere che anche un' urna etrusca già pubblicata dal Gori (Mus. etr. II, t. 125 = Inghirami Gal. om. Od. 75; Overbeck l. l. n. 7) nonostante alcune varietà si mostra non meno derivata dal medesimo tipo originale. Il gruppo di Eteocle e Polinice non lo trovo replicato esattamente in altri monumenti. Ma se già sulla cassa di Cipselo (Paus. V, 19, 6) l' uno de' fratelli era caduto sul ginocchio, mentre l' altro l' attaccava dal di sopra, almeno questo concetto si trova ripetuto infinite volte in rilievi etruschi.

Tra le pitture della parte destra una sola si presta a simili confronti, quella che per il luogo e le dimensioni, come per analogia del soggetto forma la compagna del quadro di Achille. Ma ciò non ostante la composizione ne è diversissima, mancandovi un centro ed essendo all' unità sostituita l' uniformità dell' azione. Si può dire, che l' atroce fatto di Achille vi è replicato più volte. Ma siccome quì, ove si tratta di quattro gruppi tra loro separati, era lasciata all' artista una libertà più grande nel variare il suo soggetto, così non potremo aspettare, che questa composizione nel suo insieme si trovi replicata altrove. Per noi intanto anche un' imitazione

parziale si rende non meno interessante. L'urna sopra citata, che rappresenta il fatto di Aiace e Cassandra, aggiunge a questo un altro gruppo di un uomo, che sta per dar il colpo micidiale ad un vecchio, forse Neottolemo e Priamo; e questo gruppo con leggiere modificazioni si ritrova nel secondo della nostra pittura, mentre preso a rovescio mostra qualche analogia anche col quarto. Per il primo potrei addurre il confronto d' un' urna chiusina, pubblicata dal Conestabile (Iscr. etr. di Firenze tav. B), che si riferisce al mito di Oreste; ma sarà forse meglio di astenersi per ora da analogie, che, sebbene sempre ancora sensibili, potrebbero sembrar non abbastanza forti per farci supporre una relazione così stretta, quale occorre tra copie tratte da un medesimo originale, e da noi è stata rilevata con piena certezza tra la prima pittura e l'urna volterrana. Basta dunque: se gli artisti de' sarcofaghi romani, come è comprovato da' lavori comparativi principalmente del Welcker e del Jahn, si servirono, per esprimerci al modo de' giorni nostri, di certi libri di modelli, variando e modificandoli al loro piacere, ora è un fatto non meno ben assicurato ed indubitato, che già gli Etruschi precedettero nella medesima maniera; che anzi gli artisti de' varj paesi, come Volterra, Chiusi, Vulci e forse ancora Palestrina, si servirono di tali e degli identici modelli tanto per le loro sculture, quanto per le pitture e pei disegni graffiti. Nè contenti di ciò sembrano aver fatto anche un passo più avanti: giacchè, se non m' inganno, il pittore della tomba vulcente, quando, avendo a rappresentar ne' sacrifizj umani un soggetto meramente etrusco, non lo trovò preparato tra i suoi modelli, scelse diversi gruppi da altre mitiche rappresentanze, mettendo l'uno accanto all' altro, come meglio si addicevano allo spazio. Così almeno si spiega, come questi gruppi riguardo all' arte stanno in piena armonia col quadro compagno del sacrifizio de' Trojani, laddove p. e. le figure del supposto aruspice e del fanciullo, che l'accompagna, figure forse dovute all' originaria invenzione dell' artista, specialmente nel disegno de' panneggiamenti accusano un' intelligenza di molto inferiore.

Simili confronti, è vero, si poterono istituire fino ad un certo punto anche tra i monumenti già prima conosciuti. Ma non poterono aver mai quel frutto, ove mancava il confronto di opere originali, mentre ora le nostre pitture, sebbene non siano gli originali stessi, ne possono a buon dritto far le veci. Non temo di affermar troppo, se dico che per esse tutti i monumenti appartenenti secondo il nostro avviso al secondo periodo dell' arte etrusca, hanno guadagnato un' importanza più alta, essendo ora possibile di rintracciar coll' analogia di esse i meriti degli originali anche nelle copie mediocri e di ricostruir almeno nell' idea le bellezze delle opere, dalle quali esse derivano.

Ma prima di tutto le nostre pitture, che d'ora in poi formeranno la base di tali investigazioni, potranno schiarirci sul carattere generale di tutti questi monumenti e di tutto questo periodo. Riandando perciò sulle osservazioni fatte di sopra, ricordo, come ne' monumenti più antichi abbiamo distinto due elementi: uno, cioè, dello stile, che principalmente per la mancanza d'uno sviluppo regolare dovemmo riconoscere per un elemento non indigeno, ma come l' indizio di un' influenza straniera e specialmente greca. Quest' elemento però non ebbe forza abbastanza per sopprimere lo spirito nazionale nel modo dell' esecuzione: cosicchè vi avevamo da fare con un'

arte esercitata col gusto e nelle maniere patrie sopra un fondamento straniero. Ora questi rapporti generali nel secondo periodo restano affatto gli stessi, ma con quella grande differenza, che si sono fortemente modificate tanto la base stessa, quanto le maniere dell' esecuzione. La base è pure quella dell' arte greca, ma dell' arte greca nel più libero suo sviluppo. Gli stessi soggetti di molte urne, come è stato notato da altri, mostrano l' influenza del dramma greco, forse già della tragedia romana derivata dalla greca. L' atteggiamento delle figure, i panneggiamenti sono trattati con tutta la libertà ed in genere nelle maniere piuttosto ideali che nazionali. Finalmente riguardo all' arte stessa è sparita ogni traccia d' arcaismo e si vede dappertutto, che come modelli hanno servito le forme di un' arte pienamente sviluppata. Nondimeno anche le nostre pitture fanno travedere un elemento nazionale etrusco, che le fa distinguere al primo sguardo da' lavori greci. Come l' artista tra gli eroi greci ha introdotto l' etrusco demone Caronte, così anche in alcune altre particolarità, p. e. dell' armatura, non manca di palesarsi un' influenza de' patrii costumi. I concetti delle figure poi sono derivati bensì da modelli greci, ma hanno dovuto esser accomodati alle particolari condizioni di queste composizioni. Onde avviene, che non solamente nell' insieme, specialmente nella riunione de' quattro gruppi di sacrificanti, manchi quell' armonia nell' andamento delle linee propria de' Greci, ma che nelle singole figure eziandio non di rado si faccia sentire un non so che di meno spiritoso e geniale, che però sta in istretta relazione con tutto il carattere particolare dell' esecuzione. Regna, cioè, in essa non l' idealismo de' Greci che, fondato sopra uno studio delle leggi della natura, a norma di queste procrea, per così dire, organicamente le sue figure, ma una tendenza di riprodurre ed imitare quelle forme che ad uno sguardo attento si offrono ne' modelli della realtà come le più caratteristiche: la stessa tendenza dunque che fu appunto rilevata da noi già nelle opere etrusche di un' epoca molto più antica. Da essa si spiega non solamente la diligenza nel raffigurar tutte le cose accessorie, come abiti ed armature, ma la cura eziandio, colla quale anche nelle parti ignude sono rilevati molti dettagli che in opere greche sarebbero stati subordinati alle forme principali. Più di tutto però meritano attenzione le teste: già i capelli sono trattati con una libertà individuale, che ha abbandonato quasi ogni traccia di forme convenzionali o sistematiche; ma anche nelle faccie l' idealismo ha ceduto interamente il posto a forme di preferenza caratteristiche, nelle quali certamente l' artista s' ingegnò di rappresentar il tipo nazionale etrusco. Così dunque anche quì si verifica ciò che abbiamo detto sul primo periodo dell' arte etrusca: che essa vien esercitata col gusto e nelle maniere patrie sopra un fondamento straniero. Si conosce bene, che l' occhio dell' artista ha fatto grandi progressi, che le sue osservazioni sono più precisate e più dettagliate che non fossero nel primo periodo: e nel loro genere queste pitture vulcenti debbono dirsi certamente di una rara perfezione. Ma nondimeno tutto ciò che forma lo specifico loro merito, si fonda sui medesimi principii, che, sebbene non ancor pienamente sviluppati, influivano già sull' arte etrusca più antica; e tutte le differenze sono piuttosto differenze de' tempi che dell' indole generale.

Se nondimeno abbiamo detto, che il primo periodo sta quasi isolato e che non si sa dove finisca, nè qual altro genere d' arte da esso si sia

sviluppato, pur questo fenomeno ora si spiega a meraviglia. Ove un' arte già ne' suoi primordii riceve di fuori un elemento essenziale, come quella dell' Etruria ha ricevuto dalla Grecia l' elemento stilistico, sempre uno sviluppo regolare troverà fortissimi impedimenti: lo sviluppo resterà almeno parziale, giacchè, mentre lo spirito nazionale cercherà di guadagnar sempre più terreno, l' elemento straniero perderà della sua forza; e quanto più perde, tanto più questo spirito nazionale si opporrà a ricevere nuovi impulsi da fuori. Così in Etruria. Ma non vi bastarono le proprie forze per supplirli da sè, almeno in faccia agli immensi progressi dell' arte greca, e perciò non potendo più resistere, l' influenza greca di nuovo si fece strada con un movimento non temperato e regolare, ma subitaneo e, si può dir, violento, il quale, se non seppe sopprimere del tutto la nazionalità, almeno la sottomise, per così dire, all' impero delle norme stilistiche greche, lasciando soltanto una certa libertà nelle maniere dell' esecuzione, come avviene in uno stato che, sottoposto all' autorità di un altro, gode di una certa autonomia nell' amministrazione ed in certe istituzioni particolari. Quando poi:

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
intulit agresti Latio,

e l' autonomia dell' arte italica ebbe a sostener un terzo attacco, è vero che essa venne scemata anche di più; ma nondimeno pur dopo questa scossa e precisamente sull' ultimo rifiorir dell' arte antica sotto Trajano, essa di nuovo si trovò impregnata dallo spirito nazionale italico, il quale, se nell' antichità si era dovuto limitare ad una posizione di difesa, soltanto più tardi dopo le tenebre del medio evo si rialzò per dettar le leggi della bellezza a tutto il mondo.

Pitture Etrusche.*)

(1866.)

Quando il sig. Helbig negli Annali 1863, p. 336 aveva da illustrare le pitture di una tomba cornetana, profittava di quell' occasione per proporre una classificazione generale di tutte le pitture etrusche: lavoro che certamente dovea eccitar l' attenzione de' dotti, imperocchè, per stabilir l' andamento generale dell' arte etrusca, nessuna classe di monumenti si presta più delle pitture, delle quali si è conservata una serie numerosa e quasi non interotta de' diversi stili a comminciar dei primi tempi fino all' epoca della decadenza. Era dunque naturale, che io occupato per varj anni con studj sull' arte etrusca dovea assicurarmi, se le idee esposte dal Helbig si accordavano in tutti i punti coi risultati delle proprie mie indagini; e cosi mi sarà permesso di imitar il suo esempio e di passar in breve rivista la storia della pittura etrusca nell' occorrenza della pubblicazione di alcuni dipinti cornetani, che, per loro stessi non di grande importanza, sempre hanno il merito, di farci conoscere fatti nuovi specialmente sull' ultima epoca dell' arte etrusca. —

*) Annali dell' Istituto XXXVIII, 1866, p. 422—442, tav. d' agg. *W*. Monumenti dell' Istituto VIII, tav. 36.

E per cominciar da un' osservazione generale, credo che non dobbiamo insistere troppo esclusivamente a voler stabilir l' ordine chronologico, ma che inoltre abbiamo de tener conto di altre distinzioni, cioè del genere di pittura, della tecnica, delle differenzi locali ossia delle scuole e non meno delle diverse individualità degli artisti. Così già nella lettera ad Aug. Castellani [Ann. d. I. 1866, p. 407, siehe oben S. 133 f.] ho rilevato che le antichissime pitture vejenti appartengono al genere decorativo; la quale distinzione ci bastò per spiegar l' apparenza di alto arcaismo, mentre nelle figure umane già riconoscevamo i progressi dell' arte monumentale etrusca. Onde non posso consentir col Helbig (p. 340—41), nè che lo stile di queste pitture sia proprio l' arcaico greco, nè che esse siano separate dalle antichissime ceretane per un lungo tratto di tempo.

Nell' epoca del puro arcaismo etrusco resta incontestato il primo posto a questi stessi monumenti ceretani. — Alquanto più difficile riesce di assegnar il giusto loro posto alle pitture di tre tombe cornetane, tra le quali credo le più antiche quelle della tomba detta del morto e della tomba delle iscrizioni: Mus. Greg. I, t. 99 e 103; cf. Helbig p. 342, n. 1. Esse, se non sono eseguite dalla stessa mano, debbono dirsi almeno strettamente congiunte, se guardiamo la corrispondenza ne' concetti del tibicine e del ballante nel primo e secondo lato della prima, e de' due ballanti nel primo lato della seconda tomba. Giusta l' avviso del Helbig in esse predomina il carattere etrusco, di modo che dello stile greco si scorga pochissima traccia, mentre nelle ceretane tra le modificazioni etrusche si travedano ancora le leggi di questo stile. Non nego, che anche al tempo delle prime pitture ceretane l' arte etrusca già abbia subita un' influenza greca. Ma quanta forza già allora a Cere avesse preso l' elemento etrusco, diventa chiaro anche pel confronto dell' antichissima scultura ceretana in terra cotta [Mon. VI, 59, vgl. unten S. 201 f. und Abb. 49], che sotto varj aspetti offre tanta analogia colle pitture eseguite nello stesso materiale. Anch' essa ci conferma nell' avviso, che a Cere in tempi antichi dominava tutt' una scuola, nella quale più che altrove si era sviluppato un carattere specificamente e puramente etrusco. Gli artisti tarquiniensi non mostrano mai una simile indipendenza. È vero che nelle teste delle due citate tombe (cf. Mon. d. Inst. II, 2) domina ancor il tipo etrusco; ma appena tra esse se ne troverà una, nella quale il *verismo* etrusco sia tanto pronunciato come nelle teste delle summentovate antichissime pitture di provenienza ceretana. Nelle proporzioni si è introdotto un sistema tutto differente, più elegante e più corretto, e non meno nel disegno tutte le forme sono più assottigliate e raffinate; e così anche nelle teste (cf. Mon. II, 2) il tipo etrusco, sebbene ancor strettamente mantenuto, si mostra già molto ingentilito.

Non vi è dubbio che queste pitture cornetane sieno posteriori alle ceretane. Ma dall' altra parte credo che senz' esitazione la terza tomba, quella detta del Barone (M. Gr. I, 100; Helbig l. l.) debba dirsi alquanto posteriore alle due prime. — Ogni linea vi è più risentita; e sebbene voglia concedere, che la posizione tranquilla delle figure abbia permesso all' artista di evitar la durezza ne' movimenti, debbo nondimeno sostenere, che tutto vi si mostra più nobile ed armonioso. Vi abbiamo non un arcaismo che si sforza di trovar forme o maniere nuove, ma che dentro certi limiti è bello

e fatto: e si direbbe, che il disegno siasi sviluppato sotto l' influenza di sculture, quali sono p. e. i rilievi del candelabro perugino presso Micali mon. ant. 29, 7—9.

Tra le quattro grotte cornetane di un' epoca posteriore (Helbig p. 347), che potremo chiamar quella dell' arcaismo già avanzato, mi pare che a quella del Barone si accosti il più quella delle Bighe (Mus. Gr. I, 101). Anch' essa si distingue per una certa riservatezza e moderazione, che fino nelle figure ballanti evita le mosse troppo agitate; ed una mano fina e delicata rende tutto l' insieme anche più armonioso, di modo che queste pitture tra tutte le quattro di questo gruppo ci fanno l' impressione della maggior finezza e nobiltà. Ma un' altra questione si è, se per queste qualità debbano dirsi anche le più recenti, come vorrebbe sostener lo Helbig (p. 352). La tomba del citaredo (Mon. VI, 79), che egli crede la più antica, certamente è la meno fina nell' esecuzione, e concedo ben volentieri, come avrò da notare anche più tardi, che le sue pitture sono »composte in maniera strana d' elementi greci ed etruschi« (p. 355). Ma p. e. il difetto nel disegno del tibicine non è difetto dello stile ed indizio di antichità, ma un mero sbaglio dell' artista. All' incontro si fa risentir un nobile slancio nell' invenzione delle due ballerine, che a mio avviso superano le analoghe figure nella grotta delle Bighe. Anche nelle teste di esse e di alcune de' giovani comincia a predominar decisamente l' idealismo greco. Per la prima volta poi v' incontriamo il color rosso nelle labbra e nelle guancie delle donne; e finalmente nell' acconciatura de' capelli lunghi ricciati o sciolti si fa risentir un principio tutto nuovo, mentre le coperture delle teste a guisa di tutulo nella grotta delle Bighe sono piuttosto un avanzo di arcaismo. Così, benchè mena finita nell' esecuzione, la grotta del citaredo mi sembra portar varj contrassegni di uno sviluppo più avanzato. Che però la differenza de' tempi non possa esser grande, rileviamo dal sistema, con cui i panneggiamenti sono trattati in ambedue le tombe. Se cioè confrontiamo i disegni di vasi arcaici, p. e. del vaso François, troveremo che in essi gli abiti lunghi o diciamo sottane circondano il corpo senza veruna indicazione di pieghe, mentre i manti e le clamidi che vengono portati sopra di essi e più sciolti, si dividono in varie partite. Se dunque ne dobbiamo conchiudere, che in certe scuole e fino a certe epoche per il disegno delle sottovesti si sia conservato un sistema diverso da quello adottato per le sopravvesti, è chiaro che le due tombe spettano ad un' epoca, nella quale quel doppio sistema non' era ancor abbandonato.

Questo sistema mi fornisce eziandio uno degli argomenti principali per credere queste due tombe più antiche delle altre due di questo gruppo, cioè della grotta Marzi (Mon. II, 32) e Querciola (ib. 33); imperocchè mi pare impossibile, che dai metodi nuovi introdotti in queste ultime si possa ritornar al sistema delle prime. In ambedue si manifesta lo studio di rompere i vincoli dell' arcaismo, ma per vie diversissime; ed un' analisi esatta certamente sotto più di un aspetto fornirebbe de' risultati interessanti. Qui mi basti di accennar brevemente, come, per spiegar la diversità dei progressi, abbiamo da tener conto non solamente dell' andamento generale dell' arte etrusca, ma pure della diversa individualità de' due artisti e della diversità de' modelli greci che in conformità colla lorò natura si sceglievano ad imitare.

L'artista della grotta Marzi conservava ancora la base dello stile delle due tombe antecedenti, come si rileva specialmente dal disegno di alcune delle sottovesti. Ma inoltre avrà avuto innanzi agli occhi delle pitture di un carattere analogo p. e. a quelle del vaso da Peleo e Tetide (Mon. I, 37). Dirimpetto a tali modelli è vero, che le sue figure conservano il carattere specificamente etrusco di una certa durezza e quasi direi rusticità ne' movimenti. Ma nondimeno dalle pitture anteriori esse si distinguono, come per un colorito più vivo ed allegro, così per la varietà ed ubertà de' concetti, che fa fede di un' indole artistica vivace e spiritosa. Grazioso è lo studio della varietà nelle diverse piante, che inoltre sono ravvivate da uccelli ed altri animali. Ma anche ne' panneggiamenti l' artista diede un bel saggio di questo studio medesimo, distinguendo dalle altre donne ballanti quella che suona le nacchere dall' abito corto di leggierissimo velo, come lo usano anche ai dì nostri le ballerine di professione. Nelle teste finalmente e nell' acconciatura de' capelli la tendenza all' idealismo, che cominciò a manifestarsi nella grotta del citaredo, qui ha preso maggior forza e domina già esclusivamente.

Ad una tale individualità era certamente inferiore quella dell' artista che eseguì la grotta Querciola. Ma nondimeno lo credo posteriore al primo. Il sistema del disegno nella grotta Marzi, non ostante la sua ricchezza, è ancor tutto conforme al genere della pittura senza chiaroscuro. Nella grotta Querciola i limiti di questo stile non sono più custoditi: guardate attentamente queste figure debbono dirsi inventate per esser eseguite all' effetto del chiaroscuro; e se così nel modo di colorirle appartengono ancora alla scuola antica, dobbiamo sostenere che nell' invenzione e nel disegno non hanno più quasi niente che fare col periodo arcaico. Ciò che in apparenza forse vi resta ancora d' arcaica durezza, si spiega piuttosto per l' indole generale dell' arte etrusca e per l' inabilità o poca versatilità nell' ingegno dell' artista che sembra essersi trovato alle strette tra due principj opposti.

Colle pitture tarquiniensi non ho voluto confondere le chiusine e ciò a cagione della differenza nel carattere artistico de' due paesi. Pitture di un arcaismo analogo a quello del primo gruppo cornetano a Chiusi non si sono trovate. Al periodo dell' arcaismo avanzato e sviluppato sotto la decisa influenza greca spetta la grotta Ciaja (Mon. d. Inst. III, 17). Ma quest' influenza vi ha prodotto de' risultati ben differenti. Per cominciar da cose accessorie, gli alberi non possono più dirsi disegnati in una maniera convenzionale, ma in un certo e distinto stile, che con pochi sensati tratti sa dar il suo carattere al tronco, ai rami, alle foglie. Ma nello stesso modo anche nel disegno dei corpi e dei panneggiamenti tutto vi è ridotto alle forme più essenziali. La stessa semplicità regna ne' colori, in modo che l' artista nella carnagione della donna si è ancor attenuto al sistema antico, non distinguendola dal color chiaro del fondo. Ne' concetti e ne' movimenti è vero che non è ancor sparita ogni traccia di rigidezza etrusca; ma in confronto alle pitture cornetane essi compariscono più armoniosi, sciolti e nobili. In somma l' artista non si contentò di un' imitazione più o meno superficiale delle maniere del disegno ec., ma si studiò più di tutti gli altri artisti finora considerati di penetrar nello spirito dell' arte greca. — Questa differenza fondamentale dello stile rende difficile un confronto cronologico; in genere però non può esser dubbio, che queste pitture siano da

assegnarsi piuttosto alla fine che al principio del periodo che abbiamo chiamato dell' arcaismo avanzato.

Alquanto posteriori debbono esser le pitture scoperte nel 1833 (Mon. d. Inst. V, 33—34), che da tutte altre si distinguono per la formazione dell' occhio in proffilo. Alle antecedenti esse si accostano nella semplicità del disegno; ed un' altra analogia si manifesta anche in alcune parti dei panneggiamenti, p. e. negli abiti dei tibicini (t. 33) confrontati con quei del citaredo (t. 17). Bisogna però confessare che il disegno comincia ad esser meno accurato e nobile; e se quindi confrontiamo l' abito di velo della ballerina (t. 33) con quello dell' analoga figura nella grotta Marzi, diventa anche più chiaro, che si è perduta affatto quella severità, che è la qualità la più caratteristica di ogni arte arcaica, e ciò senza che venga rimpiazzata dalle qualità più elevate dell' arte libera. Riceviamo dappertutto l' impressione di una certa mollezza che manca di precisione e di energia e che anche nel tipo delle fisonomie si mostra fluttuante tra il puro idealismo ed un deciso *verismo*. Se dunque dovessimo indicar con una parola la qualità generale di queste pitture, appena saprei definirla se non col termine di decadenza dell' arcaismo.

Tralascio come lo Helbig (p. 352, n. 2) di parlar della grotta Casuccini, che occupa forse un posto intermedio fra le due finora esaminate, ma è troppo mal pubblicata per giudicarne con sicurezza. Alcune altre figure recentemente scoperte (Bull. 1866, p. 193 segg.) non sono nemmeno descritte esattamente. Così le più importanti tra tutte le pitture chiusine restano ancora quelle scoperte dal François (Mon. V. t. 14—16), che, senza badar all' ordine cronologico, ho voluto separar dalle altre per una distinta ragione.

Ripensando all' andamento generale della pittura etrusca dobbiamo esser colpiti dall' osservazione che quasi ogni progresso che avevamo da registrare, dipendeva strettamente dall' influenza greca. Mentre nel primo periodo parlavamo d' un arcaismo puramente etrusco, quest' elemento indigeno alla fine era bensì non interamente sparito, ma notabilmente scemato ed avea dovuto cedere più e più il posto alle leggi stilistiche greche. Dirimpetto a questo fenomeno sarà lecito di domandare, se quest' influenza avea dappertutto la medesima forza o se non accanto all' arte grecizzante ed in opposizione con essa si manteneva in certe scuole o paesi un etruscismo più pronunciato. — Nulla sappiamo intorno una continuazione dell' antica scuola ceretana nella quale più che altrove dominava un carattere puramente etrusco. A Tarquinii questa prevalse; ma nondimeno al principio del periodo dell' arcaismo avanzato v' incontriamo non dubbie traccie di una reazione almeno parziale. Per essa si spiega il carattere più etrusco in non poche teste della grotta delle Bighe (Helbig p. 355) come pure la strana mescolanza di elementi greci ed etruschi rilevata già da Helbig nella grotta del citaredo. — Anche a Chiusi abbiamo trovato l' influenza greca; ma in quel paese più remoto dal mare e dal contatto immediato col commercio de' Greci sembra che essa non sia stata così continua e costante da potervi dominare esclusivamente. È sotto quest' aspetto che le pitture scoperte dal François guadagnano un interesse tutto particolare, imperocchè esse ci fanno conoscere una scuola artistica quasi indipendente, e che dirimpetto alle altre a giusto titolo può pretendere il nome di scuola

nazionale. Essa sta in opposizione diretta coll' idealismo de' Greci e si fonda piuttosto sul medesimo principio del verismo, che abbiamo rilevato nelle antichissime pitture ceretane. L' artista non vuol sottoporre le forme a certe norme e leggi stilistiche, ma rappresentarle tali quali si parano all' occhio nella realtà della vita comune. Così ne' panneggiamenti non troviamo uno o due sistemi di pieghe, ma maniere svariate, che vogliono render ragione delle diverse qualità de' vestiti, sotto il quale aspetto voglio notar anche qui un abito di ballerina (IV). Così pure nelle figure non regna un canone di proporzioni normali, ma cambiano secondo la condizione delle figure stesse, che trova eziandio un' espressione decisa nel diverso carattere delle teste. Non ho bisogno di entrar in altri particolari; l' analisi data dal Braun (Ann. 1850, p. 254 segg.) ne offre ricchissima messe. Rileggendo però con attenzione le sensate sue osservazioni dovremo convincerci, che queste pitture nel loro genere tanto raffinate non possono appartener ad un' epoca molto antica. Debbo perciò oppormi decisamente all' opinione di Helbig (p. 342), che vorrebbe crederle quasi più antiche del primo gruppo cornetano. Tutt' al più offrono qualche analogia cogli elementi nazionali nella grotta del citaredo. Ma considerandole con occhio spregiudicato, diremo piuttosto, che appena spettano al periodo dell' arcaismo avanzato. Giacchè bisogna ben distinguere tra i veri contrassegni dell' arcaismo che qui mancano, ed una certa rozzezza e rusticità, che non è tanto l' indizio di antichità, quanto dell' indole particolare di una scuola artistica, che con tutta la coscienziosa cura nella riproduzione delle particolarità caratteristiche non vale a raggiungere la nobiltà dello stile bello ed ideale.

Che poi queste pitture veramente non possono spettare ad un' epoca molto antica, possiamo provarlo inoltre mediante un accessorio della tomba stessa, cioè le figure di quattro Arpie scolpite in rilievo al soffitto della seconda camera (t. 14, fig. 3). Esse certamente non sono un' invenzione dell' artista che costrusse la tomba, ma derivano da tipi asiatico-greci, che in Italia si mantennero in uso quasi senza variazione fino in epoche ben avanzate dell' arte (Mon. VI, t. 64, 3 [vgl. unten S. 267 und Abb. 66]; cf. III, 42). Se dunque questo tipo nella tomba chiusina si trova sviluppato in modo che ha preso quasi il valore di un segno geroglifico, certamente dalla sua invenzione, che accusa un diligente arcaismo, fino alla sua riproduzione a Chiusi dev' esser passato un buon tratto di tempo. —

Se la distinzione qui proposta di una scuola nazionale avesse ancor bisogno di una conferma, non potrei giustificarla meglio che con l' esame dell' ulteriore sviluppo della pittura etrusca dopo passati i limiti dell' arcaismo. Anche in quest' epoca l' influenza greca continua a penetrar nell' Etruria; lo spirito indigeno continua pure a reagir contro di essa; e così anche quì dovremo far la medesima distinzione tra l' arte nazionale e l' arte greco-etrusca.

I campioni più distinti di quest' ultima sono le pitture di due tombe di Vulci, l' una perita scoperta dal Campanari (Mon. II, t. 53—54), l' altra più ricca e conservata scoperta dal François (Mon. VI, 31—32 [vgl. oben S. 169 f. und Abb. 42—45]. Des Vergers: *l'Étrurie et les Étrusques* t. 21—30). Senza entrar qui in una analisi particolare, basterà dire, che la base dello stile, tutta la maniera del disegno e della pittura, i concetti delle figure e gran parte dei soggetti sono greci. Se nondimeno vedute anche super-

ficialmente non rinnegano la mano etrusca, ne dobbiamo cercar la cagione non solamente in alcuni contrassegni esterni, ma in tutto ciò che nell' esecuzione dipende dal sentimento ed è italico in modo che al momento della scoperta della tomba François qualcheduno non senza ragione credeva risentirvi qualche cosa dell' indole delle pitture tosche nel cinquecento. Vi abbiamo in somma un' arte greca accomodata al sentir degli Etruschi.

Ma non dappertutto l' influenza greca avea la medesima forza; e come nel periodo antecedente a Chiusi una scuola nazionale si disputava il dominio con un' altra greco-etrusca, così anche adesso nel limitrofo territorio di Volsinii troviamo de' fenomeni del tutto analoghi. Parlo delle insigni pitture di due tombe scoperte nel 1863 dal Golini presso Orvieto e pubblicate non ha guari dal conte Giancarlo Conestabile (Firenze 1865). Se, come vedremo, riguardo all' età di queste pitture mi trovo in opposizione coll' illustre mio amico, debbo all' incontro lodar moltissimo la sua osservazione, che, cioè, nelle due metà della seconda tomba »saresti facilmente indotto a scorgere una diversità di valore artistico nella mano, a cui si affidò l' esecuzione delle differenti scene e delle singole immagini che le compongono« (p. 111); osservazione, che trova una conferma anche in una particolarità dell' esecuzione riservata alla sola parte destra della tomba, cioè in »quella specie di frangia che corre intorno alle vesti bianche in ognuno dei punti della composizione in cui la candidezza della veste stessa sarebbe andata altrimenti a confondersi con il colore del fondo della parete; e in conseguenza le figure non sariansi presentate in quello spicco che desideravasi« (p. 110). Or questa distinzione di due mani o diciamo anche più decisamente, di due individualità ben differenti si mostrerà di somma importanza, se vogliamo giudicar sul merito di queste pitture e sul posto che a loro abbiamo da assegnar nella serie delle altre. L' artista della prima parte, che contiene i preparativi al convito (t. 4—7), appartiene, per così dire, alla famiglia di quello che eseguì la grotta François a Chiusi; e tutto ciò che ho detto sul carattere particolare e nazionale di questo, vale anche del pittore orvietano, colla sola differenza, che l' arte sua segna un' epoca più avanzata: vi abbiamo masse forzate, proporzioni sbagliate, fisionomie volgari, una certa rozzezza della vita comune tutta opposta all' idealismo, ma tutto è pieno di vita, verità e carattere individuale. Nell' altra parte all' incontro, ove è figurato il viaggio, il convito funebre e la coppia delle deità infernali (t. 8—11), il disegno è più corretto, i concetti più moderati, l' espressione più nobile e sublime. Come dunque la razza servile o plebea dell' una parte, i cuochi, la gente di cucina e cantina si distingue dai signori e padroni dell' altra, che fino pel servizio di tavola si circondano di gente più pulita ed educata, così rileviamo un simile contropposto nelle qualità artistiche delle due parti: l' una è opera di scuola plebea, l' altra si deve ad una mano più aristocratica. Ma come l' aristocrazia etrusca nonostante la vernice della coltura greca non divenne veramente greca, così anche l' artista aristocratico restò in fondo etrusco: e se lo confrontiamo coll' artista greco-etrusco di Vulci, non parleremo più di un' arte greca accomodata al sentir degli Etruschi, ma diremo che nell' opera lo spirito indigeno sia temperato e purificato dal genio dell' arte greca.

I pochi frammenti della prima tomba (t. 2—3) sono eseguiti con minor diligenza, ma in genere appartengono alla medesima categoria, come la seconda

parte delle pitture antecedenti. La vicinanza poi delle due tombe distanti tra loro pochi passi rende di più verosimile che siano anche quasi contemporanee.

Ma quale è l' epoca, alla quale dobbiamo assegnarle? Nel primo mio rapporto (Bull. 1863, p. 49) pensai ad un' epoca di transizione dallo stile arcaico al più libero, indotto specialmente dall' esecuzione, nella quale gli artisti non hanno fatto uso del chiaroscuro. Debbo però confessare, che dopo più maturo esame questo criterio si mostra fallace. Giacchè non dobbiamo dimenticare, che queste pitture si trovano in tombe sotterranee, che danno poco accesso alla luce del giorno ed anche ad arte non saranno state illuminate se non scarsamente. Sotto tali circostanze un soverchio impiego de' chiaroscuri non sarebbe stato favorevole all' impressione dell' insieme della pittura; perchè nell' oscurità delle tombe le ombre della pittura, invece di accrescere l' effetto, avrebbero portato piuttosto la conseguenza di confondere tra loro le diverse tinte. È perciò che p. e. l' artista vulcente, seppure non voleva rinunciare ai nuovi metodi della pittura, sentiva almeno il bisogno di servirsi del chiaroscuro con molta riservatezza e disporre inoltre le sue figure in modo che non tanto facilmente le masse potessero confondersi. Ma non potremo nemmeno biasimar gli artisti orvietani, se in vista delle accennate difficoltà preferivano di adottare un sistema analogo alla simplicità de' tempi antecedenti. Dico analogo, giacchè considerandolo attentamente lo troveremo già essenzialmente modificato. Nelle scuole più antiche tutte le linee furono segnate proprio colla punta del pennello; gli artisti orvietani per uno svariato maneggiamento del pennello le rinforzavano o le assottigliavano, specialmente ne' panneggiamenti per accennar la maggiore o minore profondezza delle pieghe. I contorni interni de' corpi in gran parte non sono disegnati a linee continue, ma a graffiature o punteggiati: metodo che serve non tanto a circoscrivere semplicemente le forme, quanto ad accennarne in qualche modo le modulazioni. Rilevai poi già nel primo mio rapporto, come segnatamente in alcune teste di donne s' incontra un certo raffinamento in alcune leggiere tinte, che debbono indicar la tenerezza del colorito. Non mancano nemmeno alcuni indizj di chiaroscuro, come nello sgabello di Plutone, nella trave alla quale è attaccato il bove, e specialmente nel corpo del bove stesso che senza questi pochi cenni di ombre avrebbe formato una massa un poco deforme. Se queste e simili pratiche si trovano di preferenza nella prima parte del sepolcro grande, la seconda all' incontro si distingue per un sistema del disegno ne' panneggiamenti che presuppone di necessità lo sviluppo della pittura a chiaroscuro; imperocchè non vi sono più disegnate tutte le pieghe, nelle quali s' increspa la stoffa, ma soltanto quelle che risaltano per l' effetto della luce e delle ombre. — Molto si potrebbe ancor aggiungere sul perfezionamento nel disegno degli occhj, sulle teste di faccia, sugli scorcj de' piedi ed altre parti; ma in somma basterà di guardar attentamente il maestoso gruppo di Plutone e Proserpina e l' elegante figura del coppiere, per convincerci, che non vi troviamo più affatto in un' epoca di transizione, ma in mezzo al periodo del libero sviluppo. E qui non sarà superfluo di notare, che tanto nelle due tombe dipinte quanto in tutta la necropoli circostante esplorata dal Golini non si è trovato nemmeno un solo oggetto d' arcaico carattere, mentre gran parte de' vasi dipinti appartengono piuttosto all' ultimo sviluppo della pittura vasculare in Etruria.

È a dolersi che le pitture di una tomba ceretana non sono conosciute se non per una pubblicazione poco esatta del Canina (Etrur. maritt. I, t. 63). Nello stile sembrano accostarsi molto alla seconda parte delle orvietane, seppure erano di un' esecuzione ben inferiore. Sin dal tempo della loro scoperta dal Dennis (Bull. 1847, p. 61) furono giudicate »comparativamente di data recente, come è fatto manifesto dallo stile dell' arte e dall' esistenza d' una iscrizione latina« (IVNON); e così vengono a confermar ciò che ho proposto sull' èta delle orvietane.

Ritorniamo ora a Tarquinii, che anche in quest' epoca è ricca di tombe dipinte; ma al numero non corrisponde più la qualità. Pare che coll' epoca del libero sviluppo a Tarquinii ogni tradizione delle scuole antiche fosse sparita, per dar campo ad una varietà tutt' arbitraria di stili. — Nella grotta detta del Tifone (Mon. II, 3—5) troviamo sul pilastro di mezzo delle figure di demoni che nell' idea e nell' invenzione sono perfettamente greci; ma dirimpetto ad esse sopra una delle pareti è dipinta una scena tutta etrusca, cioè una processione funebre distinta per l' intervento di demoni etruschi. Il metodo di aggruppar le figure è tutto nuovo e sarà dovuto all' influenza dell' arte greca, come anche nelle maniere del disegno e della pittura a chiaroscuro si ravvisa tutto il contropposto ai tempi antichi che in essa si era operato. Ma nondimeno anch' adesso quest' influenza restò superficiale e si ristrinse piuttosto al far esterno che alle leggi più elevate dello stile. Nel carattere delle figure e delle teste, salvo il progresso de' tempi, domina anch' ora il verismo etrusco, ed una certa ingenua libertà nell' aggruppamento potrà ben darci un' idea dell' apparenza di simili pompe, ma senza la guida di una legge artistica sarà piuttosto arbitrio e confusione, dalla quale non nascerà mai una composizione ben ordinata e disposta.

Delle pitture della grande grotta a quattro piloni Micali ha pubblicato due saggi ne' Mon. ant. t. 65—66. Il primo contiene scene di combattimenti di deciso carattere greco, il secondo scene mortuarie etrusche. In esse le figure de' demoni distinguonsi per una certa vita ed eleganza de' concetti che saranno certamente copiati da migliori originali e forse sono d' invenzione greca. Le altre figure all' incontro sembrano proprietà dell' artista stesso: ma se dall' una parte sono più libere dai difetti che dovevamo rilevare nella prima parte delle pitture orvietane, dall' altra parte sono anche prive delle loro virtù. L' elemento nazionale vi è indebolito, e non vi è più nè carattere nè stile distinto, ma tutt' al più una qualche verità materiale de' concetti che sprovvista di ogni slancio e brio ci lascia affatto indifferenti. Non voglio però lasciar inavvertito, che quell' impressione fiacca in parte sarà da attribuirsi alle incisioni del Micali. Se, come ho provato per l' esperienza, le sue pubblicazioni riguardo alla parte stilistica in genere lasciano moltissimo a desiderare, qui dovremo star anche più cauti del solito, ove egli stesso confessa che »tutto è vero, salvo un pò troppo di studiato ne' contorni delle figure« (III, p. 109).

Comunque siasi, il carattere dell' arte in questa e nell' antecedente tomba è tutto misto, e dappertutto si fa risentire una decomposizione dell' elemento etrusco che lotta con forze sempre diminuite contro l' elemento greco. Dirimpetto a tali fatti è importante poter presentare qui le pitture inedite di due tombe tarquiniensi, le quali ci offrono la prova che

una tale decomposizione non era generale, ma che l' elemento indigeno ancor in quest' epoca avea forza sufficiente per resistere e mantenersi quasi intatto almeno in certe sfere limitate.

Tra le carte dell' Instituto ho trovato un disegno (v. tav. d' agg. W.) [Abb. 46] che giusta la nota di Carlo Ruspi fu eseguito da lui in una tomba »rinvenuta li 5 Maggio 1832 nei terreni dei sigg. Querciola circa un miglio fuori di porta Clementina in Corneto sulla destra«. Essa forma una semplice camera sepolcrale, e nell' angolo destro opposto all' ingresso una cassa sepolcrale è tagliata dal vivo masso. Sopra di essa è dipinta dalla parte della testa una porta arcuata e per tutta la lunghezza la scena incisa sulla tav. d' agg. La rappresentanza è semplice: tra due Caronti due uomini, l' uno barbato, l' altro imberbe, forse padre e figlio, si porgono le mani, e vi abbiamo dunque una scena dell' ultimo congedo, come non di rado vedesi figurata sopra urne etrusche. Oltre il color della carne vi è impiegato soltanto il nero pei contorni, capelli, stivali ed attributi e la



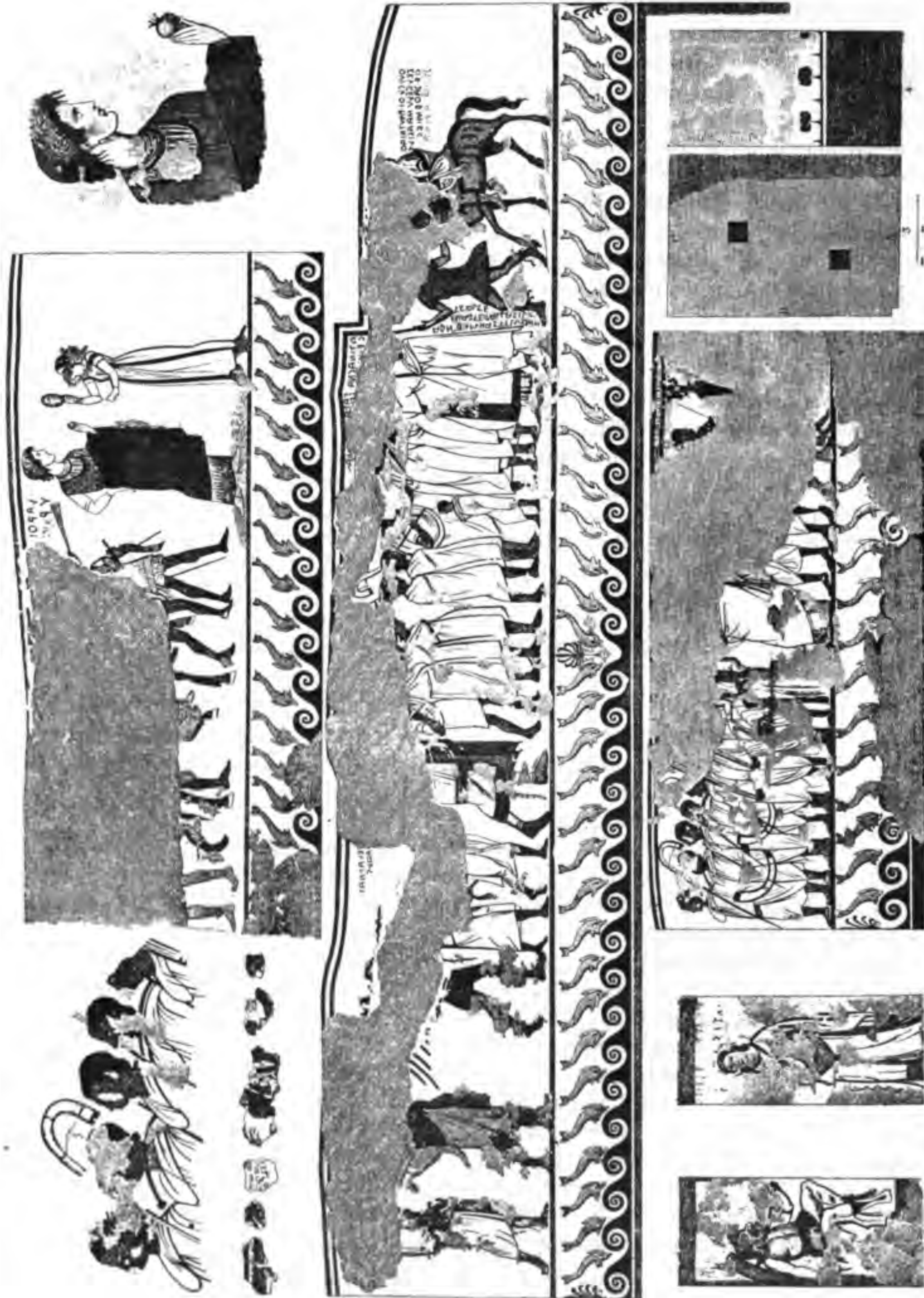
46. Wandgemälde von Corneto. Nach Annali dell' Istituto 1866, tav. W.

terra rossa minerale per le tuniche de' Caronti e gli orli nelle vesti bianche delle altre figure. Come nelle pitture di Orvieto, anche qui non si è fatto uso del chiaroscuro, ma nondimeno è chiaro che ci troviamo in un' epoca avanzata e che il metodo compendiario della pittura è scelto con riguardo alla località in cui si trova. Non avrò poi da dimostrar che l' esecuzione non può aspirare alla lode di diligente o fina; ma dal lato storico anche la stessa ingenua rozzezza di questi lineamenti merita la nostra attenzione, imperocchè spicca in essa quello studio di verità, che, senza badar al bello ideale, cerca esclusivamente di render ragione di tutto ciò che è caratteristico in una data individualità. È dunque l' elemento specifico etrusco che, quasi oppresso dall' arte nobile, trova ancor un rifugio nei lavori degli artisti più volgari.

Le altre pitture spettano ad una tomba scoperta nella primavera del 1864 sui terreni della signoria contessa Bruschi, appena un mezzo miglio fuori di porta Clementina a sinistra della strada. Sono rovinatissime, ma meritano di esser pubblicate in questi fogli tanto più che, essendo sfranata

la volta, la tomba non poteva conservarsi nemmeno nello stato in cui fu trovata. Così la tavola XXXVI de' Monumenti [Abb. 47] conserva l'unica memoria dell' insieme, mentre spero che sarà portata ad effetto la buona intenzione della lodata signora contessa di salvar almeno alcuni de' pezzi meglio conservati facendoli staccar dalla parete. Il terreno, nel quale fu scavata la tomba, era infelicissimo, e nemmeno due pilastri posti irregolarmente bastarono per dar solidità alla volta che nella caduta rovinò anche una delle pareti. Le pitture dunque si trovano sopra gli altri tre lati, il fregio superiore della nostra tavola sul lato A, il medio su B, l'inferiore su C della pianta fig. 3; le due figure isolate 1 e 2 sul pilastro D. — Lo stato frammentato c' impedisce di entrar in un esame particolare dei soggetti; ma il loro significato generale non può esser dubbioso, specialmente se confrontiamo i sarcofaghi tarquiniensi da me descritti nel Bull. 1860, p. 146 seg. Sono processioni che per l'intervento del demone alato nel fregio medio prendono un carattere funebre, ma in tutto il resto conservano gli usi della vita comune. Maestosamente in mezzo di B e C procede un uomo, probabilmente un magistrato, che anche per proporzioni maggiori si riconosce esser di dignità più elevata. Egli vien preceduto da littori, apparitori e musici distinti di fasci, litui e corni, ed accompagnato inoltre da altre comitive. Il gruppo del cavaliere sembra formar una scena separata, forse riferibile all' ultimo viaggio, come anche il gruppo delle due donne nel fregio superiore non sembra aver una relazione diretta colla comitiva militare che segue. — Il colorito è trattato colla maggior semplicità; i manti quasi tutti sono bianchi e soltanto alcuni distinti per orlature rosse. La nobile donna porta camiscia gialla*), chitone pavonazzo chiaro e manto scuro, ed in testa una corona gialla, il cavaliere un manto e tunica di color bianco con ombre gialle, il servo che guida il cavallo rosso, una tunica dello stesso colore, Caronte una tunica pavonazza, come pure l'uomo che segue, il cui manto è rossastro. Nella carnagione, oltre il colorito più tenero delle donne, è da rilevar il solito color nerastro dei demoni infernali. — L'uso del chiaroscuro era conosciuto all' artista; ma per le ragioni che conosciamo l'adoperò in modo molto ristretto nelle parti nude, contentandosi ne' panneggiamenti quasi esclusivamente di rinforzar più o meno le linee ed i contorni, per accennar le partite delle pieghe. — Nell' aggruppamento delle figure queste pitture si accostano alquanto a quella della grotta del Tifone. Ma se in questa trasparisce almeno qualche libertà poetica, qui ci troviamo di nuovo dirimpetto alla pretta verità della vita comune: tali certamente, come qui le vediamo, erano queste processioni, tale l'ordinamento, tale anche il vestire e la portatura delle persone. Disgraziatamente quasi tutte le teste sono perite, ma anche ne' pochi avanzi di esse traluce lo stesso verismo, tranne forse nella donna, che pel rispetto al bel sesso mostra forme alquanto più ideali. Tutta l'esecuzione finalmente è alquanto meno rozza che nella piccola tomba antecedente, ma in ogni modo è priva di finezza, diligenza e nobiltà, e la mancanza di stile

*) Nel disegno colorito esistente presso l' Instituto, che il sig. Brunn mandandoci il suo articolo pregò di confrontare, sembra che la donna porti non già una camicia gialla sotto il chitone, ma una pettiera d'oro (cf. Mus. Gregor. I, 82) sovra di esso. — G. Henzen.



47. Wandgemälde von Corneto. Nach Monumenti dell' Istituto VIII, Taf. 36.

nel disegno si fa risentir tanto più fortemente, in quanto che in deciso contropposto con essa nel fregio di onde, delfini e palmette domina la stretta legge architettonica dell' arte greca. — Più dunque che Tarquinii (e lo stesso si sarà verificato anche in altre città) era divenuta città provinciale ed avea perduta le sue relazioni dirette coll' estero, più anche nell' arte si sarà scemata l' influenza diretta della Grecia, e l' elemento indigeno abbandonato a se stesso avrà perduto la forza di elevarsi sopra al livello di tutta la vita intellettuale e politica che lo circondava, e così se vogliamo accennar con una parola il carattere specifico di queste ultime pitture, dovremo dire che anch' esso è divenuto tutto municipale.

Quale delle quattro tombe qui esaminate, sia la più antica, quale la più recente, almeno per ora non oso di deciderlo. La varietà tutt' arbitraria de' stili fornisce la miglior prova, che non vi si tratta più di uno sviluppo regolare e costante, ma di una dissoluzione delle tradizioni di scuola, che rende vano ogni tentativo di fissar l' ordine cronologico mediante le qualità dello stile. Ci troviamo in somma alla fine dell' arte propriamente etrusca, la quale però nemmeno allora perì interamente. Quegli elementi che ad essa aveano improntato il suo carattere specifico, trovarono un nuovo centro a Roma, ed ivi in contatto continuo coll' arte greca servirono quasi di fermento per contribuir a quello sviluppo che sogliamo distinguere colla denominazione di arte greco-romana.

Sarcofago etrusco scoperto a Perugia.*)

(1846.)

Chi pubblica per la prima volta un antico monumento di recente scoperto, dovrà sempre nella sua spiegazione seguire dei metodi diversi, secondo la diversa natura del medesimo monumento. Poichè se la cosa o il fatto in esso rappresentato si raccosta agli altri già conosciuti, giustamente si richiede che esso venga con maggiore studio dichiarato e particolarizzato, di modo che non pur si consideri il monumento per sè stesso, ma venga stabilito, secondo il suo valore, il luogo che deve occupare fra gli altri simili monumenti. Se poi il soggetto in questo monumento effigiato è del tutto nuovo, o pochissimo si accosta agli altri soggetti conosciuti, colui che pel primo si porrà a dichiararlo, non potrà certamente sciogliere tutte le difficoltà che si oppongono ad una spiegazione chiara ed intera. Basterà ch' egli additi esattamente, in che consistano le difficoltà, e dia una esatta analisi dell' opera secondo gli elementi che offre il rappresentato stesso. In tal maniera si giungerà almeno a prevenire le spiegazioni false ed arbitrarie e si preparerà la strada, che deve condurre più tardi al vero e pieno intelletto. Cotale metodo è quello, che ora debbo seguire nel far pubblico un nuovo importante monumento. Non niego, che non mi è stato possibile, di sciogliere tutti i dubbj sul vero suo significato. Ma usando con buona coscienza di tutti i sussidj, che mi erano a mano,

*) Annali dell' Istituto XVIII, 1846, p. 188—202. Monumenti dell' Istituto IV, tav. 32.

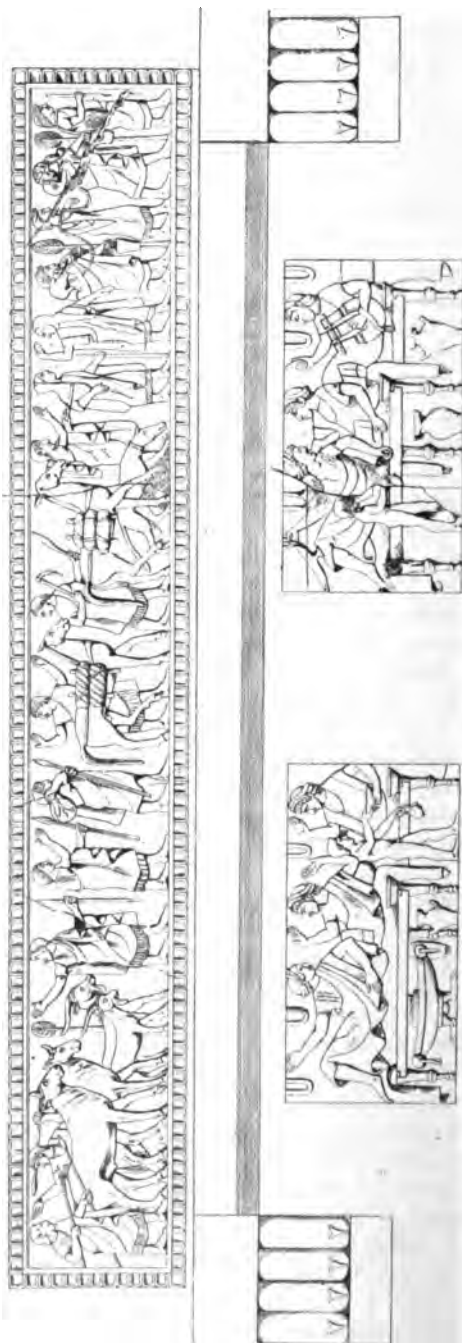
mi son convinto, che nemmeno uno studio più lungo ed ostinato mi avrebbe fruttato un successo più felice e sicuro. Perciò, sebbene sia poco quello che mi è riuscito di scoprire e di conoscere, ho stabilito di pubblicarlo, sperando che i dotti avranno a grado, ch' io mi sia studiato di mettere al più presto possibile sotto i loro occhi quello, che m' è venuto fatto di discernere su questo soggetto, ed aver così messi loro in istato, di compire con studj riuniti quello che non era possibile alle deboli forze di un solo.

Il monumento, di cui si tratta, è un sarcofago etrusco di nenfro; della lunghezza di circa un metro e 60 cent., e della profondità di 45 cent., scoperto nel 1844 in un ipogeo situato dalla parte settentrionale di Perugia. È fregiato con sculture ben conservate sul davanti e nei lati; e come in altri sarcofaghi etruschi il bassorilievo, che è sulla fronte, è contornato da tutti i lati di una cornice formata da un guscio, la quale vien circondata da un margine più largo. Riposa il tutto sopra due travi, le quali sul davanti son fregiate colle zampe di bestie.

La prima notizia di quest' importante scoperta dobbiamo allo zelo del signor marchese Melchiorri, il quale ne diede ragguaglio in una delle adunanze dell' Instituto (Bull. 1844, p. 42), poi ne fece stampare una breve indicazione nel Saggiatore (ann. I, p. 73). Ora per suo mezzo l' Instituto si trova in istato di pubblicarne il disegno (Mon. IV, tav. XXXII) [Abb. 48], il quale come dà esatto conto dei particolari della rappresentazione, così pure un' idea dello stile del monumento.

Basta dare uno sguardo sul bassorilievo della faccia principale, perchè si conosca, che quì non è rappresentata alcuna azione drammatica, od alcuna mitologica scena, come sulla più gran parte delle urne cinerarie etrusche, ma senza dubbio una pompa solenne di genti etrusche. Tutte le figure l' una dopo l' altra avanzano verso la destra di chi guarda. Si manifesta peraltro un certo studio che l' artefice ha posto nel dare varia movenza a tutte le figure, e nel fare che l' occhio dello spettatore si posasse sopra diversi gruppi, ne' quali ha distinta e divisa tutta la pompa. Al che è giunto non mettendo le figure più vicine l' una all' altra o separandole, ma solamente facendo che alcuna guardasse indietro in senso opposto alla direzione de' piedi, che in tutte è la stessa. Ora esaminando il nostro bassorilievo, scorgiamo in primo luogo una figura sola come conduttore o capo della processione, cioè un uomo, vestito semplicemente col doppio chitone, che portano tutti gli altri, senza altro attributo se non un bastone nella destra. Siegue un gruppo di trè uomini distinti da tutti gli altri per la folta loro capigliatura e barba, che dà a tutta la fisonomia il carattere di deciso barbarismo. Sono dessi prigionieri; poichè una catena o corda che passa sulle loro spalle, e par che ne cinga il collo, li tiene tutti e trè uniti insieme: e che tale fosse il metodo di incatenare i prigionieri, vien fatto manifesto p. e. da un bassorilievo in terracotta ancora inedito del sig. comm. Campana. Del prigioniero che và in mezzo, è pure incatenato il braccio, mentre gli altri son meno impediti, perchè possano portare sulle spalle un otre ripieno, nella sinistra una secchia. Di trè persone, cioè di due donne e un uomo, è composto il seguente gruppo. Le donne oltre il doppio vestito portano un velo, che dalla testa cadendo giù sulle spalle, cuopre loro tutto il dorso, e la seconda è munita di bastone. La prima sembra muover parole verso dell' uomo, il quale sulle spalle

porta una lancia ossia bastone. Più variata è la parte del bassorilievo, che succede. Vengono due somieri (se siano cavalli o muli, non ho potuto dal disegno esser fatto sicuro) l' uno dopo l' altro con basti, a cui sono raccomandati con cordelle dei fardelli di forma bislunga, trè sul primo, due sul secondo. Accanto al primo un cane và fiutando la terra; e dietro siegue un uomo munito la sinistra di un istrumento della forma di un lungo coltello che in mezzo si allarga, e di una zappa la destra. Altro uomo con le mani levate in atto di acclamazione stà a lato del secondo animale. Quello che succede di poi, dagli altri si distingue in più modi. Imperocchè laddove tutte le altre figure hanno una sottana o veste più lunga sottoposta ad altra che le ricopre esteriormente, questa ne manca: la testa poi è ornata di una benda, se già questa da noi creduta benda non sia parte di un berretto che ricuopre i capelli: nella mano sinistra tiene due giavellotti. Più importante ancora sarebbe determinare ciò che porta sulla spalla, e che per la sua forma, di sotto allargata e rotondata, e rastremata di sopra, dal ch. Melchiorri fù preso per una lira. Debbo confessare peraltro che oltre il contorno della forma niente mi sembra convenire a tal istrumento, e



48. Nenfro-Sarkophag von Perugia. Nach Monumenti dell' Istituto IV, tav. 32.

che piuttosto prenderei tale arnese per un vaso, o per un sacco ripieno. Altro uomo pure munito di giavellotti sembra corrispondere all' acclamazione dell' altro già mentovato. All' ultima parte della processione và avanti un uomo con bastone nella sinistra, che volgendosi indietro sembra esortare i seguaci ad accelerare il cammino. Dietro a lui vengono due capre e due buoi stimolati da un uomo con un giavellotto in ciascheduna mano, a cui si rivolge un altro pure munito di lancià. Resta ad osservare che nel fondo dietro il primo uomo, che conduce tutta la compagnia, accanto ai prigionieri detti di sopra, e dietro alle capre or ora mentovate, si vedono trè alberi con piccola corona sopra fusto alto, i quali secondo l' analogia di altri monumenti sono da prendere per cipressi.

Più semplici sono le rappresentanze dei lati, fregiati dei soliti conviti funebri, dei quali parleremo appresso; piacendoci ora di volgere la mente e le parole sulla principale che abbiamo finora descritta. Ed in primo luogo osserviamo, che essa manca di un punto, di un soggetto, di una persona principale; poichè tutte le figure null' altro ritraggono che una pompa, una processione, che non ha il suo centro in sè stessa, ma che si muove verso un luogo od un oggetto situato di fuori. Fà dunque mestieri di trovare cotesto luogo od oggetto, quistione tanto più difficile a sciogliersi, quanto meno le opere sì scritte che figurate sembrano porgere ajuto. Ma per avvicinarsi sempre più alla determinazione del soggetto rappresentato, sarà d' uopo primieramente di rigettare alcune opinioni, che a primo sguardo potrebbero offrirsi, e di mettere così dei limiti sempre più stretti al cerchio delle idee, fralle quali il nostro bassorilievo deve trovare la sua spiegazione; sebbene non ci sia dato di nutrir nemmeno la speranza di arrivare fino al centro stesso di esse. E quì sarà dunque il luogo di parlare d' una spiegazione, che insieme colla prima notizia del monumento fù data dal sig. march. Melchiorri, cioè che vi sia rappresentata una di quelle emigrazioni regolari di un popolo, che si metteva alla ventura per trovare altro paese, dove fermare la stanza; emigrazione che facevasi per voto fatto, che chiamavasi propriamente primavera sacra, *voto vere sacro*. Si era proposto il detto sig. marchese di esporre in apposito articolo le sue ragioni. Ma ora che ha rinunciato all' illustrazione di questa tavola per gli Annali, mi sarà permesso di opporre i miei dubbj, tratti dalla natura della rappresentazione stessa, ad una spiegazione, la quale, tuttochè sia ingegnosissima, non mi par che si possa sicuramente abbracciare. Essa si fonda principalmente su quel cane che và accanto ai cavalli »...... guidati dall' irpo, o cane domestico che li precede fiutando la terra; *irpum ducem sequuti agrum occupavere*, dice Festo«. Imperocchè la gioventù votatasi nella primavera sacra, quando veniva espulsa dalla patria, prendea per guida qualche animale, e dove esso si fermava, stabiliva la sua dimora. Ma per tacere dell' irpo, che non è un cane, ma una specie di lupo (Festus v. Irpini. Serv. ad Virg. Aen. XI, 785), prima di ogni altra cosa si dovrebbe richiedere dall' artista, che, volendo rappresentare la cerimonia della primavera sacra, mettesse nel luogo più cospicuo, nel centro della sua composizione quell' animale, di cui tanta era l' importanza in tutta l' impresa. Ma a tal condizione nella nostra opera non è soddisfatto per niente: il cane non si trova in luogo cospicuo, ma esso è confuso colle altre figure. E considerando di più che porta un collare ed è perciò un animale domestico, ab-

biamo tanto minor motivo, a concedergli qualche importanza pel soggetto del bassorilievo, quanto più frequenti sono gli animali domestici nelle rappresentanze etrusche, sia per ravvivare la scena, sia nell' intenzione di ritrarre la vita privata anche nelle azioni e negli avvenimenti più comuni. Il cane adunque non offre nessuna conferma alla spiegazione proposta. Ora altro si trova, che forma un aperto ostacolo contro di essa. E l' ha sentito il Melchiorri stesso, quanto poco siano convenienti i trè barbari legati. Propone perciò di crederli servi o schiavi che siano distribuiti alla gioventù che partiva, e che legati dovessero andar avanti, per non poter fuggire. Ma in tal modo non si ha riguardo ad una differenza che pur troppo noi moderni trascuriamo di fare; alla differenza, cioè, la quale passa fra prigionieri e schiavi. I prigionieri di guerra erano fatti schiavi, ma per contrario non tutti gli schiavi erano prigionieri. Gli schiavi erano quella classe della popolazione, che dovea fare ogni servizio; e questi venivano legati ed incatenati solamente per pena. Si aggiunge che non ostante la poca abilità della scultura, l' espressione di queste genti ci addita chiaramente il carattere *barbaro*, che non è da identificarsi col carattere servile. Per conoscere poi il metodo, con che gli antichi Etruschi effigiarono i barbari, è buono confrontrare la rappresentanza effigiata nel mezzo di una tazza di argento dorato trovata nel noto sepolcro antichissimo di Cere (Grifi mon. di Cere t. X, 2). Ivi un barbaro che stà per essere traforato dalla lancia di un Etrusco, non pure è distinto da questo per la diversità della veste ma per la folta capigliatura e la barba, appunto come nel nostro bassorilievo. Osserviamo finalmente tutto il rito nel votare una primavera sacra. Ad una divinità si votava tutto ciò, che fosse nato in una primavera. Delle bestie adulte si faceva vero e reale sacrificio; e gli uomini si cacciavano in bando dalla lor patria. Nessuno ci parla dì alcuna distribuzione di beni, che loro fosse concessa, nè per sè è verosimile. Chè appunto per ciò i giovani mettevansi fuori del proprio paese, perchè altrove dovessero riacquistare ciò che quivi perdevano. Non riceveano altro a tale scopo, se non quello che era necessario, vuol dire le armi: *ἐξέπεμπον ὅπλοις κοσμήσαντες ἐκ τῆς σφετέρας*, dice Dionisio (ant. I. c. 16). Ma siffatte armi effigiate non sono nel nostro monumento, se ne togli alcune poche lancie; ora voler rappresentare una compagnia che vada alla ventura coll' intendimento di conquistare col proprio valore una nuova patria, senza armature, senza elmi, senza scudi, senza spada, mi sembra del tutto contrario alla natura della cosa, ed a ciò che costantemente vediamo praticato dagli artisti antichi. Tali sono le ragioni che mi impediscono di ravvisare nel nostro bassorilievo una emigrazione di popolazione, ovvero sia dessa votata nella primavera sacra, ovvero destinata semplicemente a fondare altrove una colonia.

Un' altra spiegazione, che a qualcheduno potrebbe offrirsi, sarebbe di credere in detto bassorilievo raffigurato il ritorno da una spedizione militare, dal saccheggio di un paese nemico, essendo che a tale opinione sembrano invitare le effigie dei prigionieri. Ma anche quì varj ostacoli si oppongono. Poichè in una pompa vittoriosa, in un trionfo par che debba sempre mirarsi l' aspetto del duce, dell' imperatore. Poi se osserviamo altre rappresentanze etrusche di simili soggetto, vediamo in esse costantemente i soldati ornati di ogni generazione di armi. Inoltre dove mai il bottino è stato rap-

presentato per alcuni somieri e per le greggi? A che serviranno le donne, che niente mostrano del barbarismo dei prigionieri, ma che appartengono agli Etruschi?

Rinunciando perciò anche a questa spiegazione prendiamo piuttosto quella strada, che sempre conduce l'archeologo in modo più sicuro a sciogliere i suoi problemi. Cerchiamo delle analogie frai monumenti; vediamo, quali siano in genere le rappresentanze che si riferiscono alla vita comune degli Etruschi. E quì prima di ogni altra una sola classe prevale in modo, che quasi sempre, dove esitiamo, ad essa dobbiamo ricorrere, voglio dire alle rappresentanze funebri: cioè esposizioni dei morti, sacrifizj, conviti, danze, giuochi funebri, che sempre e sempre si ripetono. Basta guardare le pitture degli ipogei e le sculture delle quadrate basi o are, di cui principalmente il suolo di Perugia e di Chiusi si mostra fertile; e facilmente vedremo, come e le une e le altre il più delle volte, anzi quasi sempre, se non guerre o caccie, ci mostrano riti funebri. E funebri conviti infatti scorgiamo nei lati del nostro sarcofago; e da questa veduta tragghiamo argomento che un soggetto di somigliante natura sia ritratto nella sua parte principale. Ed a questa opinione ci staremo contenti fino a tanto, che non ne venga dimostrata la falsità. Mi è perciò avviso, che la nostra pompa si riferisca a riti funebri e nominatamente ai sacrifizj che v' erano congiunti. E benchè non possa promettere di spiegare ogni particolarità, ciò che nella scarsezza dei sussidj forse nemmeno sarà possibile, cercherò almeno di rimuovere le obbjezioni, che taluno potrebbe opporre a questa spiegazione.

In primo luogo si dirà che manchi la cosa principale nella processione, cioè il cadavere del defunto. Ma se eccettuiamo una pittura vascularia (Micali mon. ant. t. 96, 1), in cui è rappresentata la bara con sopra il cadavere, e alcune altre opere, che più al genere mitologico si accostano, non si vede mai il morto se non nella sola esposizione, che se ne faceva nell' atrio della casa, ossia prothesis. La qual cosa tuttochè a primo aspetto desti meraviglia, questa cesserà tosto chè si ponga mente, che gli Etruschi nel ritrarre soggetti funebri non ebbero in animo di rappresentare il modo od i particolari della sepoltura de' loro morti, ma solo accennare per mezzo dell' arte, quanto grandi e quanto varj erano gli onori che a quelli rendevansi o da parenti o dagli amici o da' cittadini. La ragione di ciò viene spiegata dal culto molto grande, che gli Etruschi resero ai loro morti. Si considerava il defonto come un dio, il sepolcro come suo tempio. Invece di un idolo, che non potea essere se non come simbolo della divinità, veneravansi le ossa del defonto stesso. E siccome ad esse facevansi tutte le cerimonie e festività, così anche tutte le opere dell' arte, nelle quali si riproduceano tali funzioni, aveano una strettissima relazione a quelle stesse ossa, le quali, benchè nell' idea fossero il centro della rappresentanza, non si volea indicare positivamente in scultura ossia pittura. Il risguardante colla sua immaginativa doveva immaginare il morto, come se fosse stato presente: quindi la rappresentanza di una cerimonia funebre senza la presenza del defonto, doveva essere almeno tanto chiara, quanto sarebbe la pompa panatenaica del Partenone, poniamo che non vi fossero effigiate in adunanza le divinità che ne formano il centro. Da questo fatto si spiega molto semplicemente, come tutte le composizioni etrusche non

mitologiche, per la più gran parte funebri, formino tanto di rado un insieme ben circoscritto, poichè non importava di mettere avanti gli occhi una sola scena, un solo momento, ma si era costume di ritrarre tutta la serie delle diverse solennità. Manca dunque anche nel nostro bassorilievo la figura del defonto. Ma poichè la rappresentanza si trova scolpita in un sarcofago, non c' era di bisogno di siffatta figura, essendochè quivi era rinchiuso e posava quel medesimo, al cui onore facevasi la processione. Giova avvertire di più, che le pompe non si facevano solamente nella solennità della sepoltura stessa, ma pure alcuni giorni dopo nelle feste novemdiales e denicales, e che la parentazione non era che una ripetizione delle dette solennità. Onde nel nostro bassorilievo possiamo anche supporre una di quelle çerimonie, al tempo delle quali il cadavere del defonto già era posto nel sepolcro.

Volgendoci ora al rappresentato stesso, dobbiamo parlare un' altra volta dei prigionieri. E questi, dove non si tratta di guerra o trionfo, non sono più convenienti a nessun altro oggetto, se non ad una rappresentanza funebre etrusca. È conosciuto il significato dei combattimenti gladiatorj siccome de' giuochi o sacrifizj funebri, il cui sangue dovea placare i *manes* dei defonti. Ma conosciuta è pure l' origine che traevano da sacrifizj umani, ai quali principalmente furono destinati i prigionieri di guerra (Tertull. de spectac. 12. Serv. ad Virg. Aen. X, 519). Sarà dunque questo sarcofago forse il solo monumento, nel quale ci viene additato tal inumano uso. Ora che abbiamo veduto, come i prigionieri non si oppongano, ma anzi confermino la spiegazione nostra, potremo rivolgerci ad esaminare le altre figure del monumento. L' uomo che precede a tutti, trova la sua spiegazione già nel posto che occupa. Una figura simile si trova nella medesima pompa un' altra sola volta, ed è quell' uomo con bastone che precede le capre ed i buoi. Siccome quest' ultimo in tal posto sembra ordinare la marcia di essi, così quel primo deve considerarsi come araldo, a cui conviene far quì lo stesso ufficio, che nelle processioni dei magistrati si fà dal littore. Simili uomini con semplici bastoni si trovano nelle mentovate basi quadrate accanto e fra altri che portano bastoni di sopra incurvati; ed essendo, che tale insegna accenna a funzioni pontificali o augurali usate nei funerali, anche i loro compagni troveranno il loro posto fra le persone addette ai sacrifizj, l' importanza delle quali si manifesta ancora nelle usanze funerali romane prese in gran parte dagli Etruschi stessi. A questo araldo dunque o apparitore che sia, seguono i prigionieri, siccome i sacrifizj più nobili che saranno offerti ai mani del defonto. Gli otri poi che portano sulle spalle, forse riferisconsi alla libazioni, che erano congiunte come ad altri sacrifizj, così ai funebri. La suppellettile che era lor propria si trova figurata con particolar cura su quel trono di marmo trovato già al Laterano, e che ora vedesi nella galleria Corsini (Gori mus. etr. Inghirami mon. etr. VI, tav. H. 5), le cui rappresentanze sembrano trovare la vera loro spiegazione nei giuochi e sacrifizj funebri. Delle libazioni parlano pure gli scrittori, p. e. Festus, s. v. resparsum vinum; Tertull. Apol. c. 13. Le donne che tengon dietro agli schiavi, sono le solite prefiche, le quali non mancano quasi mai nelle cerimonie funebri. Il cane poi che succede, forse sarà il cane fedele del defonto, che partecipando del general lutto, insieme cogli uomini si conduce al sepolcro del suo padrone.

Ma cosa è il carico che portano i somieri? A stimare che anche questo sia appartenente al sacrifizio, mi muove principalmente la vicinanza dell' uomo che và dietro al primo animale e che porta istrumenti sacrificatorj. Poichè quello che tiene nella sinistra, deve essere un coltello ad uso di sacrifizio, siccome mostra chiaramente il confronto di un vasculario dipinto presso il Micali mon. ant. t. 96, 2: ove quell' uomo, che tiene un istrumento similissimo a questo fralle mani, è tutto occupato coll' animale testè ucciso, e come sembra, coll' ispezione del sacrifizio. Ed è perciò che questo coltello porge un principale sostegno alla nostra spiegazione. Vero è che la zappa, la quale nel nostro monumento vedesi nell' altra mano dell' uomo medesimo, par che sia d' alcuno ostacolo alla nostra opinione. Tuttavia io credo che in nessun modo le si opponga: dachè cotale istrumento spesse volte potea essere necessario a preparare il terreno appunto nei sacrifizj destinati agli iddii inferi. Ed in fatti sappiamo di Ulisse, che scavò una fossa nell' inferno, nella quale fece scorrere il sangue degli arieti, la cui mercè calmò i mani. Ed anche i sacrifizj romani fatti agli inferi spesso richiedevano una preparazione del suolo, essendochè così il sacrifizio fatto in una fossa, reputavasi almeno simbolicamente, come se venisse eseguito sotto terra. — Ora, tornando a ciò di che son gravati i somieri, non vi ha dubbio, a quel che me ne pare, che non possa sicuramente conoscersi, che specie di roba sia, e quale potesse esserne l' uso. Vero è che siffatti arnesi somigliano alquanto a due oggetti che si trovano vicino alla tavola sacrificatoria del sopraccitato vaso del Micali. Ma chi oserebbe darne certa sentenza? Eguale difficoltà s' incontra nel diffinire l' uomo che siegue i somieri. Siccome abbiamo già detto di sopra, il suo vestire e spezialmente il diadema o benda o berretto che è intorno al suo capo, lo distinguono da tutti gli altri: e forse il diadema, se tale, come sembra, è l' ornamento da cui è fregiato, mostra lui essere persona più ragguardevole e forse quegli, che ha disposta ed ordinata tutta la solennità. Nemmeno è chiaro, cosa porti sulle spalle. Nè saprei addurre altro confronto, se non quello delle ciste e canestri, che in alcune pompe di sacrifizj (cf. il trono di Corsini; un vaso di argento chiusino: Dempster Etr. reg. I, 78) vengono portati in testa dalle donne. Chiudono la pompa le bestie destinate ad esser sacrificate. Così le vittime trovandosi collocate alle due estremità, la rappresentanza da questi due come limiti vien circoscritta e riunita in una composizione suddivisa sì in più gruppi, ma che forma un solo insieme nell' idea. Finalmente in conferma della nostra spiegazione sono ancora da mentovare i cipressi, alberi funebri così nell' antichità, come ancora ai nostri giorni. I passi degli scrittori antichi che di essi parlano, potranno vedersi raccolti dal Kirchmann: de funer. III, 1; e in quanto ai monumenti dell' arte, le grotte di Tarquinii e di Chiusi ne offriranno un numero bastante di esempj. Poco resta a dire dei conviti funebri scolpiti sui lati. Dalla parte sinistra dello spettatore trè uomini con doppio vestito e la fronte circondata da bende, riposano sopra due letti. Sollevano le destre a modo d' uomini che vivamente ragionino, tranne quello in mezzo che con le braccia fà quel gesto, che, come è noto, indica il lutto. Il terzo solo tiene una semplice patera senza piede, che un ragazzo nudo mostrasi pronto a riempire con enochoe. Stanno accanto ai letti un' anfora e un largo cratere della forma di quello presso il Micali:

mon. in. t. 23, colla sola differenza, che il nostro riposa sopra piede basso composto di zampe di bestie. Trè uomini scorgiamo pure dall' altra parte disposti nella stessa guisa. Tra i quali quello che stà in ultimo, tiene la lira raccomandata con una cintura al braccio sinistro, mentre la destra solleva il plettro. Tranquillamente quello in mezzo posa la destra sulla spalla del primo, che guardandolo si rivolge. Questi nella destra tiene una tazza con manico e piede, nella sinistra un piccolo oggetto tondo, che pare troppo piccolo per crederlo una patera. Forse che l' artista ha voluto additarci un uovo, l' importanza del quale ed il significato nei conviti funebri bastantemente è conosciuto. Stà diritto presso al primo co' piedi posati sul terreno un ragazzo con in mano un' enochoe, ed equidistanti da lui pur sul terreno due anfore: alle pareti finalmente quì, come dall' altra parte vediamo sospese le solite corone o bende.

Tali sono le rappresentanze scolpite sul nostro sarcofago, delle quali non ho voluto dare una spiegazione compiuta, ma sì bene una succinta indicazione del significato, quale mi è sembrata la più sicura e conveniente all' opera stessa ed all' analogia di altri monumenti, lasciando ai dotti di rimediare o di supplire ai difetti, dei quali siffatto mio lavoro non è certamente privo. Resterebbe ora a parlare dello stile della scultura. Ma pure quì la storia dell' arte etrusca si trova ancora tanto poco sicura, che appena all' incirca possiamo fissare l' epoca della nostra opera. Vero è che in essa, benchè non sia grandemente da pregiare l' abilità dello scultore che l' ha condotta, scorgiamo una certa semplicità ed ingenuità sia nel concetto sia nella disposizione, che ci addita appartenere tal monumento a quel tempo in cui l' arte non era ancora venuta alla sua perfezione. Inoltre mi si offre un attributo, che per l' epoca sembra di qualche importanza, cioè la tazza che tiene uno dei convitati. Poichè considerando, che tazze di tal forma per la più gran parte sono dipinte a figure rosse in fondo nero, e che quelle, che ne sono prive, mostrano un arcaismo molto fino e ricercato, mi sembra verosimile, che il tempo in cui il sarcofago fù fatto, non sia lontano molto da quello in cui lo stile dei vasi cominciò ad essere perfettissimo, tempo al quale dobbiamo assegnare pure un' altra classe di monumenti, cioè le più antiche fralle pitture degli ipogei di Tarquinii.

Due monumenti etruschi.*)

(1861.)

Ai due saggi d' insigni pitture etrusche, pubblicate ne' Monumenti dell' anno 1859, ne facciamo seguir nell' anno presente due altri di opere statuarie, che per la storia dell' arte etrusca certamente sono di un' importanza non minore. Ma benchè quest' importanza si faccia sentire al primo sguardo anche a chi abbia poca pratica di monumenti etruschi, nondimeno riesce difficilissimo il dimostrar e stabilire precisamente le qualità ed i meriti particolari che formano l' alto loro pregio. Hanno bisogno di studj e con-

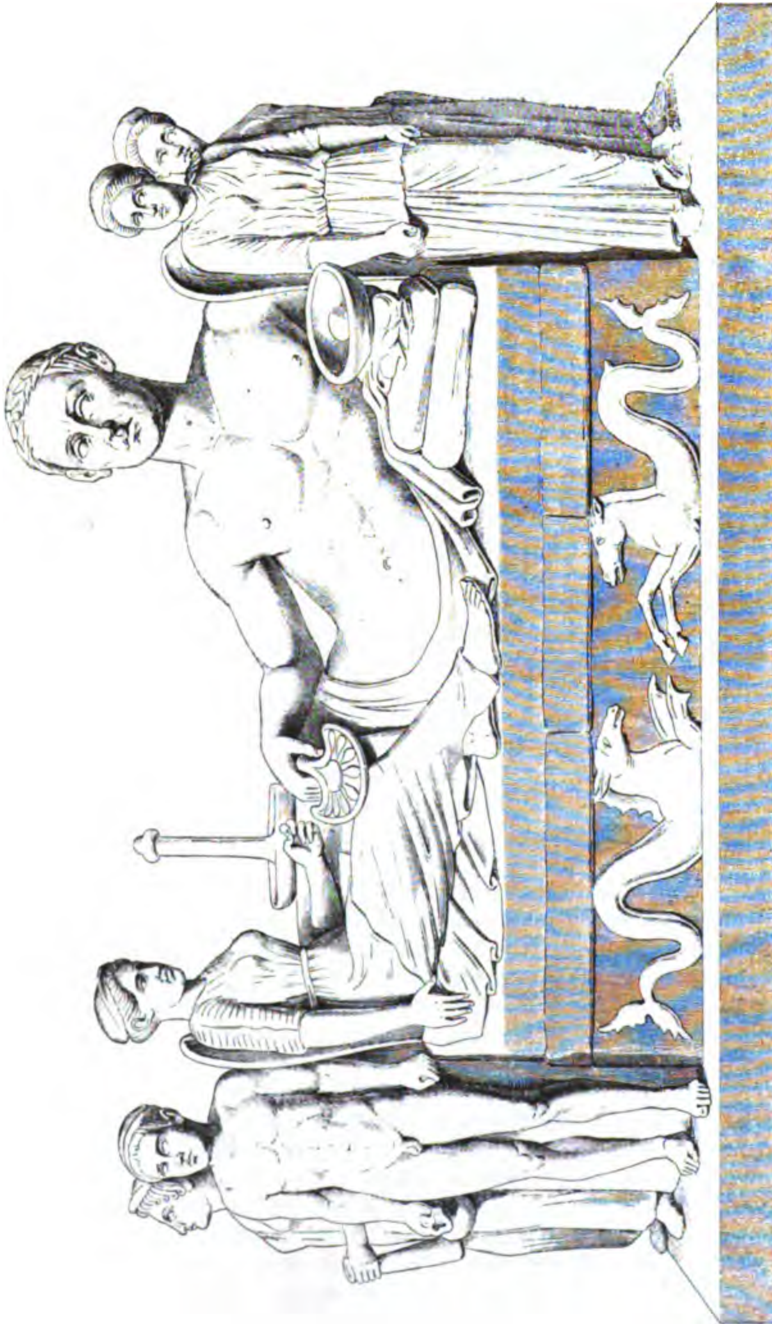
*) Annali dell' Istituto XXXIII, 1861, p. 391—409. Monumenti dell' Istituto VI, tav. 59—60.

fronti che non possono istituirsi a primo aspetto, ma che dovranno ripetersi ne' varj stadj, che lo studio dell' arte etrusca ha ancora da percorrere prima di poter chiamarsi una disciplina scientifica bene stabilita. Il mio scopo dunque non potrà essere di esaurir l' argomento, ma soltanto d' introdurlo nelle discussioni più generali e di preparar una soluzione de' varj problemi per l' avvenire.

Il primo de' monumenti da esaminarsi (tav. LIX) [Abbildung 49] è quel gruppo di terra cotta già rinomato nel mondo letterario, che, scoperto in un sepolcro di Caere negli scavi istituiti dal marchese Campana, ora forma uno de' principali ornamenti del Museo Napoleone III (Cat. Camp. Cl. IV, ser. IX, n. 1). «Il soggetto», dice E. Braun nel Bull. 1850, p. 105, «è uno di quei triclinj mortuarj, di cui vediamo fregiati non di rado i coperchi delle urne sepolcrali etrusche. Sopra un letto, la cui architettura è ornata d' un fregio di palmette dipinte, ed il quale è coperto d' una coltre, stanno sdraiate due figure, uomo e donna, che per i vivaci loro gesti sembrano stare in qualche conversazione. La donna, che occupa il posto d' avanti, è decentemente vestita; la camicia del suo sposo termina sotto il petto. Quella, vestita di tonaca gialla, a maniche imbottonate che raggiungono il gomito, è involta sin alle anche in un manto rosso con largo orlo bianco, un di cui lembo è gettato sulla spalla e l' antibraccio sinistro. Le scarpe pure son rosse; ma nel bel mezzo corre sul dorso del piede una linguetta bianca, divisa dall' apertura, rassicurata da laccj incrociati. Il collo è munito d' una specie di collarino che sembra esser attaccato alla veste gialla medesima, oppure alla sottocamicia. Il capo è coperto del tutulo nazionale etrusco, la di cui falda forma sulla fronte una corona o diadema, ornata da una fila di palmette. I capelli pendono in doppie fiezze nere sul petto e sulle spalle. I capelli dell' uomo son divisi sulla fronte, ma cadono distesamente sulle spalle, e la barba limitata alla sola mandibola inferiore è tagliata col rasoio a marcati contorni». Niente in questa descrizione ci si offre di particolare, tranne forse il collarino della donna, del quale finora non ho incontrato nessun altro esempio. Se poi le rotture delle mani sinistre e la mancanza degli attributi nelle destre al tempo della prima scoperta lasciavano indeciso, come avessero da interpretarsi i gesti delle mani, anche sotto quest' aspetto il Braun ha potuto supplir almeno in parte il primo suo rapporto pel confronto di un altro analogo gruppo scoperto più tardi (Bull. 1856, p. 27). In esso «la femina tiene nella destra mano un balsamario, da cui essa è pronta a versare l' aromatico liquore nelle mani del marito. Questo al contrario non aveva, siccome si era dovuto supporre, una patera, ma stende con grazia la palma della mano stessa per averla riempita di preziosi grassi e farne l' usitata unzione». Nè pare dubbioso che così avremo da intendere anche il nostro gruppo. La sinistra della donna nel secondo è voltata in senso opposto; ma l' attributo d' una melagranata è tanto caratteristico pel rapporto funebre di questi gruppi, che difficilmente potremmo trovarne anche pel primo un altro più conveniente. Nella destra dell' uomo coll' analogia del monumento figurato sulla nostra tav. LX [Abbildung 50] ci sarà permesso di supporre un flabello. Tutti questi attributi erano riportati, probabilmente in materiali diversi, e fermati nei buchi ancor visibili in alcune delle dita. Nel medesimo modo anche le orecchie della donna saranno state adorne di orecchini d' oro.



49. Terracotta-Sarkophag von Caere. Paris, Louvre. Nach Monumenti dell' Istituto VI, Taf. 59.



50. Grabgruppe von Chiusi. Paris, Louvre. Nach Monumenti dell' Istituto VI, Taf. 60.

Fu detto di sopra che simili gruppi (sebbene di stile diversissimi) si trovano non di rado sopra i coperchi delle urne etrusche. Ma venendo ora a discorrere della parte artistica, bisogna aggiungere di più, che tutto il monumento ceretano non è altro che un' urna col suo coperchio. Il letto, cioè, colla sovrapposta coltre, reso nell' interno più spazioso per una specie di conca, che occupa il posto tra i piedi, forma la cassa mortuaria; le due figure cogli origlieri servono di coperchio. Nondimeno la difficoltà di cuocer un monumento dell' altezza di m. 1,17 in due soli pezzi sarebbe stata grandissima; ed è perciò che ognuno di essi fu diviso in mezzo: quello inferiore in linea retta verticale, mentre nel superiore le pieghe traversali del manto della donna offrivano l' occasione di coprir la giuntura. Anche così il nostro monumento tra le terrecotte occupa uno de' più cospicui posti: ed il suo pregio vien accresciuto ancora per la quasi perfetta conservazione de' colori, dovuta ad una tecnica pienamente corrispondente a quella usata nelle pitture ceretane da noi pubblicate, sulla quale dicemme poche parole negli Ann. 1859, p. 341 [oben S. 163], rilevando che essa offre la medesima solidità ovvia in alcune antefisse ed altri frammenti architettonici. Qui vogliamo aggiungere solamente, che anche il sistema nell' impiego de' colori ci fa riconoscere la medesima economia: i colori sono semplicissimi e tutti scelti sopra una scala piuttosto scura ed austera, che florida; onde nasce un insieme armonioso e severo. Sarebbe superfluo di voler qui entrare in un esame più minuto, mentrechè nell' incisione nostra si è dovuto rinunciare alla riproduzione di quell' effetto. Intanto, sebbene esso per l' impressione generale sia di non lieve momento, l' interesse specifico del nostro gruppo non sta ne' colori, ma nelle forme, nello stile plastico particolare.

È una certa novità, che ci colpisce al primo aspetto, un non so che di strano, che non ci permette di assegnar subito al nostro gruppo un posto tra una serie di altri più o meno analoghi monumenti. Sarebbe dunque stato il primo dovere di rendersi ragione di quest' impressione per mezzo di una analisi minuta delle forme, onde diffinir il carattere preciso di esse, e così guadagnar un fondamento sodo, per quindi procedere al confronto di altri fenomeni supposti di natura analoga nell' arte di altri popoli. Ma non è la prima volta che in simili circostanze si sia voluto prendere una strada tutta opposta, cioè di partir da una supposta analogia generale, colla quale si crede di scioglier un problema, mentre se n' impianta piuttosto un altro anche maggiore. Così vedendo che il nostro si discostava per certo riguardo da altri monumenti etruschi, e che poi offriva poca analogia con opere arcaiche greche e molto meno colle egizie, si è voluto diffinir la sua particolarità nominandolo monumento pelasgico o lidio.

Voglio per il momento lasciar da parte la prima denominazione; giacchè non essendo ben diffinita, potremmo prenderla nel senso più generale, nel quale, benchè non sempre troppo giustamente, per pelasgico si suole intendere ciò che porta un tipo molto arcaico e vien supposto esser anteriore allo sviluppo della cultura propriamente ellenica ed etrusca; e così con questa denominazione resteremmo sempre sulla medesima base dell' arte di questi due popoli. All' incontro la menzione della Lidia ci porta in siti più lontani ed apre con ciò un campo a vaghe ipotesi. Concediamo una volta come ben assicurate le notizie almeno in parte mitiche di migrazioni lidie in Italia e specialmente in Etruria; ed allora non si potrà negare la

possibilità d' un' influenza dell' arte lidia sull' etrusca. Ma quale era l' arte lidia? Quali sono i monumenti, che di essa ci diano un' idea precisa? Si citeranno forse i monumenti di Xanthos della Licia, oppure si dirà, che l' arte lidia dev' essere stata dipendente dall' arte assiria resaci nota pei monumenti di Ninive. Concediamo per un momento anche questo, che in mancanza di monumenti propriamente lidj si possa chiamar in confronto l' arte licia e l' assiria; e sopra questa base cerchiamo di dar una risposta alla questione: se il monumento ceretano a buon dritto possa chiamarsi lidio.

Influenze straniere non di rado si fanno risentire più facilmente nelle parti ornamentali, che nelle forme de' corpi umani. È perciò, che rivolgiamo in primo luogo la nostra attenzione sopra una parte accessoria del nostro monumento, vale a dire la forma e l' ornato del letto. Non nego, che sopra il monumento licio detto dalle Arpie (Mon. d. Inst. IV, 3) s' incontrino delle sedie, i cui piedi hanno una forma al tutto corrispondente a quei del letto ceretano. Ma sopra un vaso arcaico di provenienza ateniese (Mon. III, 60) troviamo un letto che ci dà a vedere un' analogia non minore, mentre nessuno pretenderà di chiamar lidio questo vaso grecissimo. È piuttosto la forma solita greca delle sedie o letti, la quale si è conservata in tutti i tempi, come lo dimostrano tra infiniti esempj i vasi di stile bello Mon. I, 52 e 54, e dello stile più sviluppato della magna Grecia II, 31 e 49. Non nego nemmeno, che nella parte ornamentale l' arte asiatica abbia esercitata un' influenza fortissima sopra quella de' popoli occidentali, che p. e. la rosetta, la palmetta siano state introdotte dall' Asia nell' arte ellenica. Ne offrono una bella testimonianza alcuni vasi di Melos proposti dal signore Conze in una delle nostre adunanze (Bull. 1861, p. 9) ed ora probabilmente già pubblicati dallo stesso in Germania. Ma ben vi è da distinguere tra questi elementi ed il sistema ornamentale sviluppato mediante essi. Ora esaminando gli ornamenti del letto ceretano, li chiameremo assirj o lidj per una qualche analogia che offrono gli elementi, mentre li ritroviamo sviluppati in modo quasi perfettamente identico sopra belli vasi greci (p. e. Mon. I, t. 37; VI, t. 34)? Certamente no! Non esiteremo di asserire piuttosto, che essi portano un carattere decisamente greco e che l' artista nell' eseguirli non dipendeva da modelli lidj, ma che seguiva direttamente gli esempj greci.

Ma se questo è un fatto che secondo me non ammette dubbio, sono ben lontano dal pretendere, che per esso sia sciolta la questione sull' arte del gruppo stesso. Anzi ci si presenta il problema, che dirimpetto a questo grecismo del letto il gruppo stesso mostra un carattere lontanissimo da quello delle opere arcaiche greche. E per cominciar da' panneggiamenti, essi in quest' ultime o sono strettamente attaccati al corpo o l' involtano in modo che le pieghe non sono nemmeno indicate (cf. p. e. Ann. 1861 tav. C), oppure le pieghe già sono disposte con regolarità sistematica (p. e. nelle più antiche metope di Selinunte); vi riconosciamo in somma uno stile ancora severo e duro, ma che contiene già gli elementi del posteriore sviluppo. Nel nostro gruppo questa severità stilistica manca affatto. Principalmente in quella parte del manto che circonda le gambe della donna, regna un' incertezza nella disposizione delle pieghe, che non s' incontrerà mai in un' opera greca anche rozza che sia, e che ci sorprende tanto di più, in quanto che in altre parti si scorge una ricercata finezza dell' esecuzione: così p. e. ne' lembi del manto gittato sul braccio sinistro, ne' cuscini che sembrano

fatti di cuojo, l' artista ha raggiunto una verità propriamente palpabile, la quale c' insegna, che non abbiamo da fare con un' arte appena nascente, ma esercitata già per lungo tempo. — Gli stessi fenomeni ricorrono nella formazione de' corpi. Nelle opere arcaiche greche tante volte il movimento è ancor legato, le proporzioni sono pesanti, le forme poco sviluppate, varie particolarità trascurate, ma non manca mai un certo insieme che fa fede di un ingegno intento a renderci ragione delle leggi di tutto l' organismo del corpo umano. All' incontro poco ci vuol per avvedersi, che all' artista del gruppo ceretano mancava la conoscenza della struttura interna de' corpi. Segnatamente nelle anche e nelle coscie della donna l' ossatura, che deve formar la base di tutte le altre forme, è trascurata affatto; e ben lontano dal riconoscere in queste parti un' arte che ha da combattere con una legge severa, la quale ancor impedisce il libero movimento, vi troviamo piuttosto un' incertezza che ha bisogno di esser regolata per una legge certa e precisa. Il qual difetto certamente si farebbe sentir ancora di più, se non fosse in parte nascosto per un merito d' un genere tutto opposto: per quella stessa apparenza di verità palpabile già rilevata ne' panneggiamenti. L' artista, cioè, si diede con sommo studio ad osservar ed imitare diligentemente tutto l' aspetto esterno del corpo; ed infatti raggiunse una rara perfezione là ove un tal metodo era sufficiente all' uopo. Così, non ostante il già accennato difetto dell' insieme, non si può negare a queste figure una certa naturale grazia e piacevolezza in tutta la giacitura. Ma più ancora si manifesta l' abilità dell' artista, ove si entra in un esame delle parti più minute, e basta guardar il movimento delle mani e segnatamente delle dita. In tali particolarità però il disegno non può arrivar a riprodurre ed a render il pieno effetto dell' originale, e così debbo contentarmi di aggiungere, che p. e. le punte delle dita colle unghie alle mani ed ai piedi fanno un' impressione, come se fossero formate sopra il vero, di modo che, osservandole nell' originale, ove l' effetto vien aumentato mediante i colori, restiamo veramente stupiti dell' illusione, credendo di veder corpi veri.

Non avrò bisogno di dismostrar, che l' arte arcaica greca, anche ove più del solito si dava al naturalismo, sempre restò lontana da' principj che abbiamo incontrati nell' esecuzione del nostro gruppo. Ma se l' arte di esso non è greca, abbiamo perciò il diritto di chiamarla lidia o assiria? Il Fellows (*Lycia* p. 170 seg.) tornando dalla Licia restò colpito dall' analogia che passa tra lo stile del monumento delle Arpie e quello del noto rilievo ateniese rappresentante in istile arcaico una figura che monta una quadriga. È vero, che lo stesso viaggiatore a p. 173 confronta il ciuffo sulla fronte de' cavalli in un altro rilievo di Xanthos con l' analogo ornamento sopra monumenti persepolitani; ma quest' acconciatura non impedisce, che la chioma stessa de' cavalli nel rilievo licio sia trattata secondo le leggi stilistiche non dell' arte assiria, ma della greca. In somma, per non dilungarci in parole, possiamo asserire, esser oggi generalmente riconosciuto, che lo stile dell' arte licia antica sta in un rapporto strettissimo con quello dell' arte greca. — Dobbiamo dunque rivolgerci ai monumenti propriamente asiatici dell' Assiria e della Persia. E qui mi sia permesso di gittar prima ancor uno sguardo sopra una particolarità del nostro gruppo, vale a dire la barba ed i capelli. Essi per la loro natura non si prestano ad un' imitazione così materiale del vero, come p. e. le mani ed i piedi; e così

l' artista nel rappresentarli rinunciò pienamente al suo sistema di naturalismo. La barba forma una massa sola regolarmente tagliata; i capelli sulla fronte sono divisi, ma soltanto per mostrare la ripartizione fatta per mano dell' uomo. Ne' capelli cadenti sulla schiena l' artista si è contentato di accennar la loro natura ondulata; i lunghi ricci o trecci della donna finalmente sono semplicemente attorcigliati. Ora confrontando i monumenti di Ninive e di Persepoli, chi non vede che in essi le barbe e capigliature profusamente inanellate ed acconciate con assai studio in fila di ricci quasi matematicamente disposti stanno in un' opposizione proprio fondamentale coll' esecuzione del gruppo ceretano? Lo stesso poi bisogna dire riguardo agli abiti riccamente adornati di ricami, frange e nappe ne' rilievi di Ninive (giacchè nello stile molto divergente de' persepolitani forse si fa già risentire l' influenza dell' arte greca). Ma, dirà forse qualcuno, tutte queste particolarità non potrebbero appartenere ad un sistema d' ornato indipendente dall' arte delle figure stesse, come anche di sopra fu distinto l' ornato del letto dallo stile delle figure nel gruppo ceretano? Non credo; giacchè quel sistema dell' arte assiria non potrà mai esser considerato come una cosa accessoria, ma è inerente al carattere di quest' arte stessa: è dessa un' arte di preferenza ornamentale, la quale come tale non è tanto intenta a sviluppar il carattere particolare o diciamo individuale di ogni forma e figura, quanto avvezza a servirsi di certe forme tipiche e stabilite per lungo uso. Ed infatti, mentre nel gruppo ceretano abbiamo dovuto rilevare la mancanza di certe leggi stilistiche, ne' rilievi assirj incontriamo uno schematismo fisso e determinato, nel quale ogni forma o figura ha, per così dire, il valore d' una formola o d' un termine tecnico; onde considerata sotto quest' aspetto, l' arte assiria mostra una certa analogia piuttosto coll' egizia, che colla greca ed etrusca. — Nondimeno sarebbe stato possibile, che quelle stesse forme fossero state ricevute da un altro popolo come base, e poi adoperate e sviluppate con principj differenti. Ma nemmeno questa supposizione può stare nel nostro caso. Le figure assirie, oltre che si distinguono quasi sempre per una certa obesità, mostrano delle proporzioni pesanti e principalmente nelle gambe e nelle braccia per i muscoli fortemente pronunciati una robustezza, si può dir, esagerata. Ma se non ci potesse far specie di ritrovar analoghe particolarità presso gli «obesi et pingues Etrusci», bisogna dir almeno, che per dimostrarle non si sarebbe potuto scegliere un monumento meno conveniente del nostro gruppo: giacchè le figure sono di alta statura, senza aver nulla di pesante o di grossolano nelle loro fattezze. Così finalmente veniamo al tipo delle faccie che si è voluto dire fino partecipare alquanto de' lineamenti degli odierni Mongoli o de' Mantsciù. Non so come un tal confronto, se fosse esatto, potrebbe contribuir a giustificar la denominazione di monumento lidio. Ma quali infine sono le pretese forme asiatiche in queste teste? Forse il viso non pieno e tondo, ma oblongo, oppure il naso non aquilino, ma dritto ed allungato, o forse tutte quelle forme strette e decise dell' insieme? Certamente no! Resta dunque la sola posizione inchinata degli occhj, che potrebbe ricordarci il tipo asiatico; ma pur essa ci offre un' analogia piuttosto di apparenza che vera. Imperocchè considerandola più da vicino, vi riconosceremo non tanto una particolarità di razza, quanto di stile adoprata per l' espressione d' un certo sentimento. Tale asserzione forse sembrerà in contraddizione colle osservazioni antecedenti,

ove fu rilevata la mancanza di stile propriamente detto nelle forme del corpo. Ma se ivi questo difetto venne compensato per un' imitazione mirabile del vero, riguardo all' espressione nelle sembianze delle teste soltanto un' arte sviluppata a piena libertà sarebbe stata capace di raggiunger il desiderato effetto mediante gli stessi mezzi, laddove in genere l' arte delle epoche antecedenti sentì il bisogno di allontanarsi dalla pretta verità, rilevando e pronunciando più energicamente quelle forme, che sono la sede dell' espressione e del sentimento. Ora lo scopo dell' artista nel nostro gruppo senza dubbio si era di dar alle sembianze quell' espressione di dolce sorriso, che forma il carattere comune di tante altre opere arcaiche, e che necessariamente deve mostrarsi nella bocca e negli occhi. Ma una bocca allargata dal ridere avrebbe tolto ogni grazia: doveva essere formata piuttosto appuntata cogli angoli fortemente incavati ed alzati. In corrispondenza poi con questa formazione si modificò eziandio la posizione degli occhj; e mentre l' arte libera in contropposto collo sguardo largo e maestoso di Giunone raffigurò il dolce sorriso di Venere mediante gli sguardi alquanto abbassati e quasi incontrantisi di ambedue gli occhj, qui l' artista ha cercato di produrre lo stesso effetto inchinando ed abbassando tutto l' occhio verso l' angolo interno. Ma mentre la parte media delle ciglia segue lo stesso movimento e per conseguenza la fronte vien leggermente protratta in giù verso il naso, non ne vengono alterate per niente tutte le altre forme che costituiscono il tipo di queste teste, diversissimo, come abbiamo veduto, da quello de' popoli orientali.

Credo dunque di aver dimostrato che la denominazione di monumento lidio è priva di qualunque fondamento e d' ora innanzi dovrà esser abbandonata interamente. — Ma arrivati a questo punto dovremo tornar ancor una volta indietro per domandare, se forse l' altra denominazione di monumento pelasgico abbia miglior fondamento. Già abbiamo rilevato di sopra, che la forma e gli ornamenti del letto debbono dirsi di carattere greco. Ora però non sarà inutile di fissar quel carattere stesso vieppiù precisamente: è vero dunque, che gli elementi di questi ornamenti si trovano già sopra vasi di stile antichissimo; è vero di più, che la composizione di questi elementi sopra vasi a figure nere già si avvicina di molto a quella ovvia nel nostro monumento; ma soltanto ne' vasi rossi di stile grande comincia a vedersi in uso un sistema identico o quasi identico. È perciò che il nostro gruppo non può esser anteriore a' vasi di questo stile e per conseguente non anteriore al più alto sviluppo dell' arte greca, e con questo fatto solo cade decisamente anche la denominazione di monumento pelasgico.

Ma come dunque lo chiameremo? forse greco-etrusco? Così potrebbe sembrare, avuto riguardo agli ornati greci. Ma siccome per l' artista non vi si trattò d' inventarli, ma di riceverli belli e fatti e di copiarli, così quest' imitazione potea restar ed è restata senz' alcuna influenza sullo stile del gruppo stesso: anzi il contropposto di quelle linee strettamente sistemate fa spiccar tanto più chiaramente la differenza fondamentale nel carattere delle figure stesse. Per dirlo dunque brevemente, questo carattere non può più chiamarsi se non puramente ed eminentemente etrusco. Se nondimeno in principio abbiamo detto, che al primo sguardo ci colpisce una certa novità, un non so che di strano, la ragione ne sta nelle condizione particolari, alle quali era soggetta l' arte etrusca. Già in tempi molto antichi

l' arte greca esercitò sull' etrusca un' influenza potente, che nel progresso de' tempi si rinnuovò a varie riprese. È vero che nondimeno l' elemento indigeno non fu mai soggiogato interamente, che anzi ogni volta da parte sua esercitò una reazione. Ma ciononpertanto era pur troppo naturale, che, quanto più progrediva l' arte, tanto più quest' elemento dovesse perdere della sua forza e più doveano manifestarsi le traccie dell' influenza straniera. Così è avvenuto che tra i monumenti dell' Etruria sono relativamente pochi che potrebbero dirsi puramente etruschi, e pochissimi sono quei, che ci mostrino quest' arte pura non primitiva e rozza, ma in uno stato già avanzato. Siccome poi questi ultimi per lo più appartengono alla classe delle anticagli, così non ci può fare specie, se un' opera eseguita in proporzioni grandi e nelle forme più pronunciate e precise d' un arcaismo puro e raffinato ci fa quell' impressione sopra accennata di strana novità, mentre considerandola più da vicino vi ritroviamo elementi già conosciuti e soltanto sviluppati in maniera nuova e sorprendente.

Così il nostro monumento perde il falso nimbo che gli si è voluto attribuire per denominazioni e confronti stranieri e lontani. Ma non ne perde il vero suo pregio, che anzi sotto l' aspetto ora indicato acquista per fermo un posto distintissimo, se non il primo tra tutte le opere statuarie degli Etruschi, e che crescerà più che sarà studiato. Qui non poteva esser la mia intenzione di voler esaurire, anzi nemmeno di toccare tutti i problemi; giacchè considerando lo stato dello studio dell' arte etrusca, sembrava di prima necessità il dovere stabilir la base, sulla quale in avvenire si possa procedere con sicurezza ad un esame più minuto delle svariate quistioni. Intanto è una fortunata combinazione, che sulla tav. LX [Abbildung 50] possiamo far seguire un altro monumento statuario, di un' epoca differente, ma pur esso etrusco; di modo che queste due opere si scambiano luce vicendevolmente, rilevando l' una il carattere particolare dell' altra per il semplice confronto anche senza lunghe deduzioni con parole.

Questo secondo monumento è un gruppo sepolcrale chiusino del Museo già Campana (Cl. VI, ser. XIII, n. 1), anch' esso passato al Museo Napoleone III, e che anni fa già fu descritto ed esaminato in una delle nostre adunanze (Bull. 1851, p. 49). Rappresenta un uomo di grandezza naturale adagiato sul letto, sul quale gli è assisa dirimpetto una donna alata di minori proporzioni. Due altre donne simili stanno a capo, una terza ed un giovane coppiere a piè del letto. Se allora fu rilevato dal Braun, che «per quanto sia intelligibile il generale significato di questa scena mortuaria . . . . ., altrettanto sia difficile il definirne i particolari», debbo confessare che perora nemmeno a me è stato dato di andar più avanti nell' interpretazione del soggetto, che forse riceverà qualche lume in avvenire per un sistematico studio delle urne etrusche. Senza trattenermi dunque con vaghi ragionamenti, mi rivolgo subito alla parte artistica, per indagar, se possa fissarsi il posto che questo monumento occupa nella storia dell' arte etrusca. Si vede subito, che appartiene ad un' epoca più avanzata del gruppo ceretano. Ma mentre questo al primo aspetto fa un' impressione molto decisa, il gruppo chiusino ci lascia alquanto incerti sul carattere suo generale. Vi troviamo varj elementi di progresso; ma nondimeno questo progresso non corrisponde all' aspettazione risvegliata da' meriti del primo gruppo. Così, per cominciar dalla figura principale, non possiamo negare, che l' artista

in essa abbia superato l'arcaica durezza: sta adagiata comodamente; il braccio riposa leggermente sulla coscia e tutto l'insieme ci si presenta con un aspetto di naturale verità. Ma nondimeno non vi s'incontra nè quell'armonia delle linee, quella simmetria ed euritmia di tutti le forme, che conferisce alle opere greche vita e grazia, nè dall' altra parte quella raffinatezza d' esecuzione, che già nelle forme ancor rigide dell' arcaismo cercò l'illusione d' una verità palpabile. Regna dappertutto in questa figura una certa moderata solidità, ma senza genialità; e questo carattere, anzi che diminuito, vien accresciuto per l'espressione della testa, che ci dà a vedere le sembianze, direi di un uomo bravo, ma non di grande ingegno e dedito piuttosto alle cure della vita pratica privata, che agli interessi d' una sfera più elevata. Tra le altre figure il corpo nudo del giovane coppiere è bene sviluppato nelle sue forme, come si conviene all' arte libera; ma nondimeno nelle braccia strette al corpo, nella rigidezza delle spalle e del collo si fanno risentir non pochi elementi d' un' arte più arcaica. I panneggiamenti che circondano le gambe della donna assisa sul letto, ci ricordano non poco il fare dell' artista nel primo gruppo, mentre gli altri tanto nella disposizione, quanto nell' esecuzione ci danno a veder un' influenza decisa dell' arte greca.

Per dirlo dunque con una parola: manca l'unità dello stile. Ma stabilito una volta questo fatto, dovremo domandare, onde derivi questa mancanza, e se essa debba attribuirsi all' individualità dell' artista, oppure al carattere generale dell' arte etrusca.

In primo luogo sarà necessario di tener conto del materiale, nel quale è eseguito questo gruppo. Non è nenfro, come vien detto nel catalogo, ma quella pietra fetida che è stata adoperata frequentissimamente, massime in opere arcaiche chiusine. Essa è molto più facile a lavorare del marmo, ma gli è molto inferiore sotto due aspetti: non si trova in massi grandi ed è di natura molto fragile. Per queste qualità l'artista si vide costretto di comporre il suo gruppo di più pezzi (cf. Bull. 1851, p. 50) in modo che le due figure a capo ed a piè del letto, lavorate separatamente, si staccano dal letto stesso colle figure sovrapposte. Di più, non gli era permesso di figurar le gambe tutte sciolte e le braccia molto staccate dal corpo. Considerando dunque l'insieme della composizione, il materiale per se solo ci offre una ragione esterna per ispiegare la maggior libertà nella figura coricata e l'apparenza di rigidezza nelle figure accessorie. Nondimeno bisogna confessare che un artista greco avrebbe saputo evitare o superare queste difficoltà del materiale in un modo ben differente, e che perciò vi debbono esser anche delle ragioni interne, che impedirono l'artista etrusco di procedere più liberamente. Ora ponendo mente ai rapporti esistenti tra l'arte greca e l'etrusca, ed alla natura particolare di quest' ultima, quale p. e. l'abbiamo conosciuta nel gruppo ceretano, sembre naturale, che l'arte greca divenuta libera, non ostante la forza della sua influenza, non sarà stata capace di cambiar subito la natura interna, le condizioni fondamentali dell' etrusca, di traspiantar il genio greco nell' Etruria, ma che la sua influenza in principio si sarà manifestata per un' imitazione piuttosto esterna delle forme, mentre le idee ed i concetti artistici dell' epoca antecedente non furono interamente abbandonati, ma soltanto modificati. Esaminando sotto quest' aspetto il nostro gruppo, troveremo che le sue particolarità si spiegano

benissimo colla supposizione, che fosse lavorato nell' epoca di transizione dall' arcaismo al compiuto libero sviluppo. La figura principale, nella quale ogni traccia di arcaismo già sembra sparita, non vi si oppone: imperocchè trattandovisi di una posizione comodissima, nella quale l' uomo può mantenersi senza stento per lungo tempo, l' artista non avea da supplir niente dalla sua fantasia, ma potea contentarsi di seguir e di imitare strettamente ciò che un modello vero offrì al suo occhio. Ma nella seconda figura sul letto non ritroviamo più la medesima libertà: benchè assisa, essa si trova in una posizione che per esser mantenuta richiede un leggiero sforzo; e precisamente questo sforzo vedesi espresso nelle spalle come intirizzite, nel braccio destro e specialmente nel sinistro che già sosteneva un attributo ora mancante. Lo stesso carattere fu rilevato già di sopra nelle altre figure. Come sono poste una accanto all' altra quasi senza nessuna relazione tra loro, così anche ciascuna per sè sta fissa e quasi immobile. Ma più particolarmente quest' impressione di rigidezza vien accresciuta per il modo, con cui sono state accomodate le teste delle figure minori. Lavorate separatamente, sono innestate nel corpo, mediante un perno quasi della grossezza del collo, e questo perno è tondo, di maniera che la testa non sta ferma in un punto, ma può esser girata in varie direzioni. L' artista dunque non si è curato di dar al collo ed alla testa un movimento che stia in istretta relazione colle altre parti, specialmente col petto e colle spalle; e così torniamo a riconoscere qui la medesima differenza fondamentale tra l' arte etrusca e la greca, che abbiamo già rilevata nel primo gruppo. Mentre cioè nelle opere greche tutti i concetti particolari sono sottoposti ad un' idea generale e concorrono a formar un bell' insieme, l' artista del gruppo chiusino non si era formato ancora un' idea sufficiente dell' organismo e della struttura interna del corpo, nè sapendo riprodurre il libero movimento d' una figura dalla sua fantasia, cercò di supplir a questo difetto per mezzo di modelli veri, senza però conoscere il giusto metodo di servirsene. Sembra almeno che li abbia collocati in una posizione strettamente regolare e così li abbia copiati esattamente, col qual metodo, non ostante il progresso nell' esecuzione delle forme particolari, non potea certamente giungere a dar all' insieme l' espressione di spirito e vita.

Riconosciamo dunque nel nostro monumento la differenza essenziale che passa tra un' arte, la quale si sviluppa per propria ed interna forza, ed un' altra che riceve i suoi impulsi da fuori; e ci accorgiamo che nonostante la superiorità e la perfezione della greca, la sua influenza sull' etrusca in principio riuscì piuttosto dannosa. Nell' arcaismo del gruppo ceretano incontravamo de' meriti relativamente grandissimi, delle qualità sorprendenti, e segnatamente un carattere deciso e tutto suo proprio, ed in fine specificamente etrusco. Si potrà forse dubitare, se l' arte etrusca sarebbe stata capace di superare per le proprie sue forze i limiti di questa relativa perfezione e di procedere ad uno stile veramente libero e nondimeno nazionale. Ma dall' altra parte bisogna confessare, che l' influenza greca interruppe il nativo sviluppo e soppresse almeno per il momento quelle stesse qualità pregevoli dell' arte arcaica, senza aver la forza di rimpiazzarle per i meriti più elevati dell' arte greca. Così è nata quella mancanza di unità nello stile, che rende l' insieme di quest' opera, sebbene appartenente ad un' arte più avanzata, molto meno soddisfacente del gruppo più arcaico ceretano. —

Per noi intanto qui si tratta piuttosto di stabilir la relativa posizione storica; e sotto quest' aspetto il gruppo chiusino per l'epoca di transizione è di un' importanza non minore di quella del ceretano per l'arcaismo raffinato.

Due sarcofaghi Vulcenti.*)

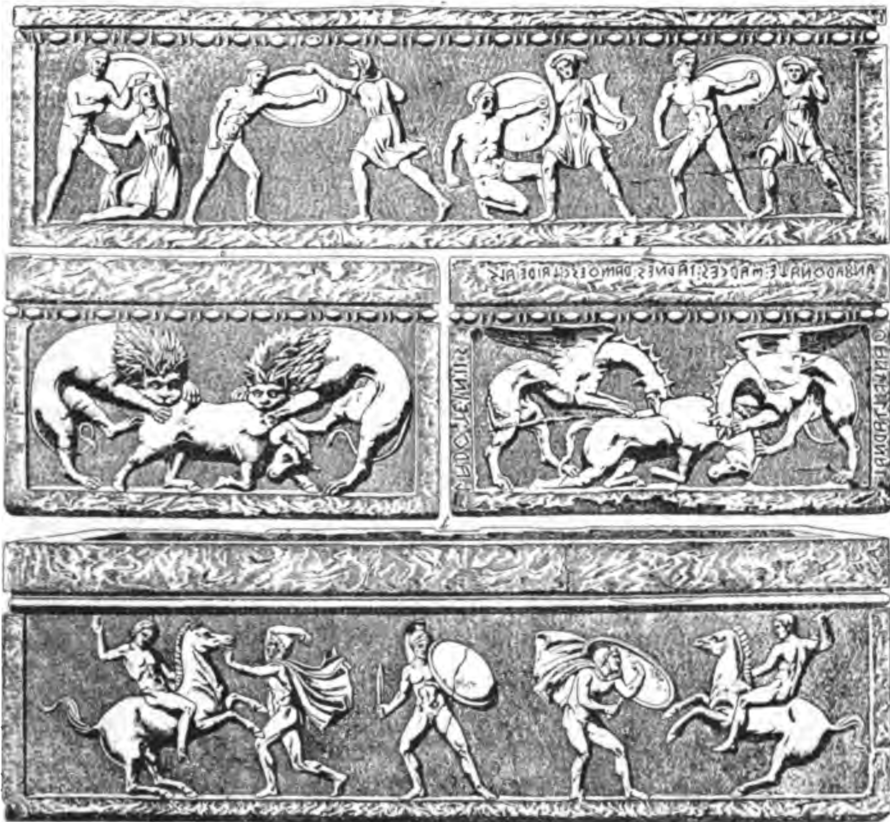
(1865.)

Già nel 1846 furono scoperti a Vulci due magnifici sarcofaghi che, per quant' io mi sappia stanno ancor adesso nel castello di Musignano, quasi sconosciuti al mondo letterario, imperocchè non ne fu data che una succinta notizia nell Bull. 1846 p. 86 e nell' opera di Dennis: *the cities and cemeteries of Etruria* [I², p. 472]. Appartengono ai monumenti più grandiosi di questa classe, avendo ognuno una lunghezza di circa dieci palmi; e coi pregj di una rara conservazione congiungono non pochi meriti artistici e scientifici, che nell' adunanza solenne in memoria della fondazione di Roma 1861 mi fornirono l'occasione di esaminare alcune questioni più generali riguardo ai rapporti esistenti tra l'arte etrusca dall' una e l'arte greca e romana dall' altra parte. Ora dopo aver fatto incidere i monumenti coll' ajuto di eccellenti fotografie vengo ad esporre le mie osservazioni alquanto ampliate ne' fogli di questi Annali.

Il primo sarcofago adunque figurato sulla tav. XVIII de' Monumenti [Abb. 51], che (cosa rara tra i monumenti dell' Etruria meridionale) è scolpito in alabastro, ci dà a vedere sulla facciata anteriore un combattimento tra Amazzoni e Greci, sulla posteriore un altro combattimento tra giovani eroi greci. Sarebbe inutile il voler definire più minutamente queste battaglie: ce lo vieta la composizione stessa, che non si sviluppa da un solo ed unico centro nè offre uno de' varj gruppi siccome predominante sopra gli altri, ma consiste di gruppi isolati, il cui numero potrebbe esser ristretto ed ampliato, senza che venisse cambiata l' idea dell' insieme. Così senza trattenerci coll' esame del soggetto, ci rivolgiamo subito al carattere dell' arte, riguardo al quale bisognerà distinguere tre cose: vale a dire il fare artistico sotto l'aspetto della tecnica e dell' intelligenza de' corpi, panneggiamenti ecc., poi i concetti delle singole figure o gruppi, e finalmente la composizione de' varj gruppi. Ora guardando tutto l' insieme nessuno vorrà negare un' influenza predominante dell' arte greca. Sarebbe anzi facile di ritrovar tra i monumenti superstiti non poche figure corrispondenti a quelle del sarcofago in discorso e che non lasciano dubbio, esser esse derivate da modelli specialmente di artisti attici delle migliori epoche di Fidia e di Scopa. Così, per addurne un sol esempio, l'Amazzone caduta in ginocchio ricorre quasi identica tra le sculture del Mausoleo. Ma già l'esecuzione ci fa conoscere una grande differenza dall' arte greca. È vero, che in una scultura di sarcofago non potremo aspettare quella raffinatezza in tutti i particolari della muscolatura, delle pieghe ecc., che sogliamo incontrare nelle opere monumentali de' Greci. Ma in lavori greci anche meno

*) Annali dell' Istituto XXXVII, 1865, p. 244—252. Monumenti dell' Istituto VIII, tav. 18—20.

finiti troviamo proporzioni giuste, mosse ben intese ed un insieme del disegno soddisfacente, mentre qui in moltissime parti manca l' intelligenza del vero; nell' Amazzone p. e. a destra di chi guarda, le proporzioni sono scorrette, il movimento delle braccia è goffo ed il disegno delle mani qui come in varie altre figure è sbagliato del tutto. Tutti i concetti poi nel loro sviluppo non di rado hanno perduto molto dell' originaria loro bellezza: meno forse ne' gruppi del lato posteriore, ove l'artista sembra essersi attenuto più strettamente ai suoi modelli. All' incontro sul lato anteriore



51. **Alabastersarkophag aus Vulci, in Musignano. Nach Mon. d. Inst. VIII, Taf. 18.**

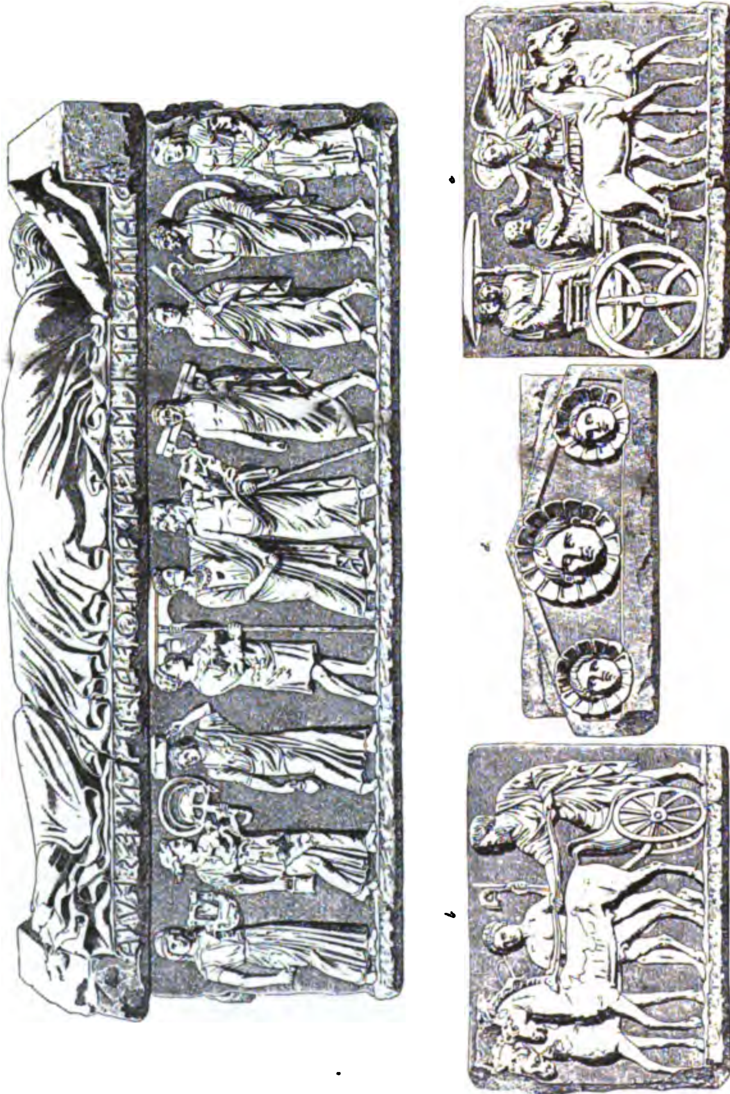
il guerriero che attacca l'Amazzone caduta, come tutto il gruppo attiguo, sono ben lontani da quella spiritosa genialità dell' arte greca, che non tradisce mai l'armonia e l'euritmia delle linee. Tutta l'esecuzione ci fa, per così dire, l' impressione d'una poesia tradotta in orazione pedestre. Ancor più peraltro la composizione o diciamo piuttosto la disposizione de' gruppi si discosta dai modi greci; i gruppi stanno divisi, senza che l'uno abbia una relazione artistica coll' altro; di modo che restano de' vuoti, che non vi avrebbe mai lasciato un artista greco. Se poi i due gruppi

de' cavalieri anch' originariamente sembrano esser composti per formar compagni, l'artista per riempir lo spazio vi ha posto in mezzo una figura, che non si conosce a quale de' gruppi debba appartenere, e che una volta avrà fatto parte di un altro gruppo. Nel combattimento delle Amazzoni il primo gruppo ben si corrisponderebbe col terzo, il secondo col quarto; ma l' artista etrusco li ha fatto alternare, laddove un greco certamente avrebbe rinchiuso il secondo e quarto tra il primo e terzo, o viceversa. Riassumendo dunque queste osservazioni veniamo portati a supporre, esser composti originariamente questi gruppi per fregiar le metope di qualche tempio, ma esser adoperati dall' artista etrusco senza riguardo al loro ordine primitivo; possiamo asseverar di più che questi nel riprodurli non aveva innanzi agli occhi gli originali stessi, ma copia o disegni non finiti, ma abbozzati, che gli offrivano i concetti generali, ma trascuravano certe particolarità come p. e. le mani e forse tralasciavano affatto le armi imbrandite in esse.

Così anche qui si verifica ciò che da me fu supposto in altra occasione (Ann. 1859, p. 363) [siehe oben S. 178]: che cioè gli artisti etruschi non solamente si servivano d'una specie di libri di modelli, dai quali copiavano composizioni intiere, ma che allora, quando aveano da trattar un soggetto non strettamente circoscritto nel mito, ma generico, sceglievano eziandio diversi gruppi tra gli svariati loro modelli, come meglio piacevano o si addicevano allo spazio. — Un tal procedere diventerà anche più manifesto, se mettiamo a confronto le due facciate finora considerate colle altre due laterali. Un toro vien assalito da due leoni, un cavallo da due grifoni: gruppi assai vivaci e ben composti, ma che difficilmente si crederebbero opera del medesimo artista che ha lavorato le altre due battaglie, se non si trovassero sul medesimo sarcofago: tanto è differente il principio artistico che domina in questi concetti. Ben è vero che, mentre ne' primordi dell' arte la formazione degli animali suol far de' progressi più rapidi di quella della figura umana, dall' altra parte in epoche posteriori le rappresentanze degli animali sogliono conservare più a lungo certe tipiche forme; e basta ricordare, che nella stessa opera di Scopa i leoni del Mausoleo sembrano esser restati indietro allo sviluppo dell' arte più libero ne' rilievi del fregio. Ma questi leoni servirono ad un uso architettonico, la cui severità dettava una certa rigidezza. Or, ne' rilievi del sarcofago in discorso si potrà pretendere lo stesso? Sembra forse di sì: giacchè vi abbiamo un campo strettamente circoscritto e la composizione soddisfa in ogni modo alle richieste dell' ornato architettonico. Ma perchè allora le fiancate furono fregiate con questo metodo, mentre nelle facciate domina un principio tutto differente? Ecco dunque una nuova prova, che gli artisti etruschi nello scegliere tali concetti si attennero piuttosto ad una certa convenienza esterna di quello che all' unità dello stile, che sempre si troverà solo quando tutta l'opera tanto nell' idea, quanto nell' esecuzione è il prodotto d' un ingegno e d' una mano sola. E così, non ostante la grande rassomiglianza che questi rilievi offrono al primo sguardo con lavori greci, considerati più accuratamente fanno veder sempre e dappertutto il carattere particolare dell' arte etrusca.

Riflessioni di natura analoga facilmente potrebbero esser fatte sul secondo sarcofago (tav. XIX) [Abb. 52]. Ma sebbene in quanto all' arte egli

sia anche più splendido del primo, nondimeno la nostra attenzione dovrà rivolgersi in primo luogo sul soggetto in esso rappresentato. Le figure sono disposte a modo d' una processione, che dalle due estremità muove



52. Peperinsarkophag aus Vulci, in Musignano. Nach Monumenti dell' Istituto VIII, Taf. 19.

verso il centro, ove incontriamo un gruppo di uomo e donna, che con atto solenne, quale è quello delle nozze, si porgono le destre, mentre di più la donna mette amorosamente la sinistra sulla spalla dell' uomo. Dietro a questo seguono quattro figure, cioè un uomo che porta una sedia sulla

spalla, un altro con bastoncino nella destra e con bastone più lungo e *lituus* appoggiati alla spalla sinistra, il terzo con un gran corno rotondo, detto *buccina*, pronto a suonarlo, mentre la quarta figura è una donna che tiene le tibie e la *φορβειά* ossia *capistrum* nelle mani. Altre quattro persone corrispondono dalla parte della donna; e vi occupa il primo posto un giovane servo che protegge la padrona dai raggj del sole mediante un grande ombrello, al quale inoltre è appeso un vaso d' un uso a me ignoto. Segue una donna con prefericolo nella d. ed un oggetto, sia canestro o cassetta, sulla testa; poi un' altra con magnifico flabello e sacchetto e finalmente una terza pronta a suonar la lira. Non può esser dubbio, che l' idea suggerita dal gruppo centrale sia vera e che in tutta questa scena sia figurata una solennità nuziale. Vi convengono principalmente le due donne alle estremità, che col suono de' loro istrumenti dovranno dar maggior lustro a quell' atto solenne. Chiaramente poi colla comitiva della donna è accennata la sua ricchezza e nobiltà; e ad una simile interpretazione si prestano facilmente le figure che accompagnano l' uomo: la sedia che porta il primo, è senza fallo una sella curule; il secondo per il bastoncino ed il *lituus* occupa un posto analogo a quello del littore romano, ed il buccinatore ci ricorda il comando militare; onde la figura principale vien caratterizzata come un magistrato di alta dignità. Senza entrar qui in un esame più particolare di queste figure, il cui significato generale non può esser soggetto a dubbio, credo più importante di sottoporre tutto il concetto fondamentale di questa composizione ad un esame comparativo con quei, de' quali si servirono tanto gli artisti greci quanto i romani per esprimere idee analoghe. Ora tutto il carattere dell' arte greca lo comportava, che in essa il più delle volte si presceglievano i concetti mitologici: sono iddii od eroi che rapiscono una donna, oppure gli iddii portano i loro doni alle nozze di Peleo, di Cadmo ed Armonia; o, se gli sposi sono semplici mortali, essi accompagnano la pompa nuziale. Ma anche quando non intervengono affatto, il concetto sempre resta puramente poetico e sviluppato secondo quel prototipo, che già Omero ci descrive come una scena figurata sullo scudo di Achille: lo sposo conduce la sposa, giovani e donne l' accompagnano al chiaror delle faci e coi canti e suoni dell' Imeneo: sempre e dappertutto vi è vita, azione e movimento. All' incontro le nozze romane, quali si trovano sopra non pochi sarcofaghi (cf. Ann. 1844, p. 186) [S. 4 fg.] portano subito un carattere, che le avvicina molto di più al *verismo* della vita comune. Gli sposi non di rado hanno le sembianze di ritratti; lo sposo vien accompagnato da un littore, per indicarci la sua dignità di magistrato, oppure in una scena separata egli vien figurato come valente guerriero o vincitore di popoli barbari. La solennità non vien accennata per un lieto e festevole coro, ma per la funzione religiosa del sagrifizio; e la dea del matrimonio, Giunone, fa le veci della sacerdotessa che congiunge gli sposi: tutto in somma porta il carattere di una cerimonia dignitosa sì, ma senza azione viva e movimento. È vero, che anche i Romani hanno cercato di dar a queste cerimonie un certo lustro poetico: lo sposo vien coronato dalla Vittoria, la sposa accompagnata da Venere e dalle Grazie. Ma non sono queste le divinità personali e concrete della mitologia greca, appena le astrazioni teologiche della religione romana; ma si può dir piuttosto astrazioni delle qualità personali degli sposi, dell' uomo

glorioso e della donna bella e graziosa. Ora dietro questi confronti si riconoscerà senza difficoltà il carattere particolare della composizione etrusca: in essa dell' intervento di divinità non si ritrova nessuna traccia; vi si tratta di una scena della vita comune, scena alla quale si è cercato di dar la maggior solennità possibile, ma che va priva di ogni vezzo o splendore poetico. Se dunque in altra occasione (Ann. 1859, p. 366) [siehe



58. Deckel der Sarkophage in Musignano. Nach Monum. d. Ist. VIII, Taf. 20.

oben S. 179] riguardo alla parte formale dell' arte etrusca ho sostenuto, che in essa regna una tendenza tutta opposta all' idealismo de' Greci, cioè di riprodurre ed imitare quelle forme che ad uno sguardo attento si offrono ne' modelli della realtà come le più caratteristiche od individuali, ora dobbiamo dire, che lo stesso principio di *verismo* si estende eziandio allo sviluppo delle idee, che nelle loro composizioni voleano raffigurare. — Ma non basta: pubblicando alcune terrecotte volsiniesi ebbi occasione di di-

mostrare, come le particolarità stilistiche, che distinguono il rilievo romano dal greco, non erano innovazioni de' Romani, ma derivavano dall' arte etrusca (Ann. 1862, p. 283) [S. 224]; ora l'esame del sarcofago vulcente dovrà convincerci, che anche i concetti fondamentali, quali li abbiamo incontrati nelle rappresentanze delle nozze romane, non dovranno più dirsi specificamente romani, ma italici, e che soltanto nell' introduzione delle divinità dovremo riconoscere un' influenza greca, influenza però che anch' essa venne subito modificata per le idee particolari dell' ingegno italico.

Poche parole basteranno sulle rappresentanze delle faccie laterali. Sopra l'una ritroviamo un uomo in atto di montar una biga tirata da due cavalli. La compagnia del servitore con bastone e lituo ci fa riconoscere anche qui un magistrato che forse si prepara ad una pompa solenne, quale più volte è figurata tanto sopra sarcofaghi di Toscanella e Corneto, quanto sopra urne volterrane. Sul lato opposto corrisponde una carretta a due ruote, sulla quale troviamo assisa sotto il medesimo grande ombrello la coppia maritale che occupò il centro della facciata anteriore. Gli animali guidati da un servitore non sono cavalli, ma muli; e così ricordandoci che essi per la loro sterilità erano grati agli iddii inferi e che in rappresentanze mortuarie, tanto greche, quanto etrusche e romane, il feretro vien tirato da muli, supporremmo che in questa scena si trattasse dell' ultimo viaggio alla tomba, anche se non vi fosse inoltre presente una Furia alata, che stendendo un serpente verso i conjugi accenna pur troppo chiaramente il destino, dal quale sono minacciati. Anche qui è interessante di confrontar un sarcofago romano (Gerhard *ant. Bildw.* I, 74), che alle nozze della faccia nobile aggiunge sopra uno de' lati un cavaliere in gran tenuta, sopra l' altro l' ultimo addio della coppia nuziale: precisamente dunque, sebbene sotto forme differenti, le stesse idee che incontriamo sui lati del sarcofago vulcente. —

Restano i coperchj di ambedue i sarcofaghi (tav. XX) [Abb. 53], che alle solite figure coricate, replicate fino a dar fastidio sulle urne etrusche sostituiscono una varietà notevolissima e, per quant' io mi sappia, tutto nuova. Gli sposi vi sono coricati come a letto abbracciandosi con tenero affetto. Ci ricorderemo subito del *lectus genialis*, nè dubiteremo che questi gruppi ci debbono rappresentar in primo luogo un' immagine dell' amor conjugale. Il posto però che occupano, ci persuade, che l'artista abbia avuto eziandio l' intenzione di accennarne il riposo eterno, nel quale gli sposi saranno riuniti anche dopo la morte: idea, che tien lontano ogni sospetto di voluttà e rinchiude in se un elemento di sentimento, che quasi ci compensa della mancanza di poesia propria e ci colpisce forse tanto di più, quanto meno l'artista nel modo di esprimerlo si è voluto allontanare dai tratti della vita nella più pura e schietta sua semplicità e naturalezza. — Che finalmente il carattere de' ritratti stessi conferma di nuovo ciò che di sopra abbiamo detto sui rapporti dell' arte etrusca colla romana, non avrò bisogno di dimostrar con molte parole a chi abbia gli occhj anche mediocremente esperti.

Terrecotte Etrusche.*)

(1862.)

Nel principio del 1860 il signore Luigi Saulini ebbe occasione di arricchir la sua piccola, ma scelta collezione di antichità di una serie di terrecotte etrusche, le quali sebbene frammentate si riconoscono facilmente d'un merito non comune e ben adattate a porgerne lume intorno a varie e distinte qualità dell'arte etrusca già avanzata. Col permesso del gentilissimo possessore potei proporle nell'adunanza intitolata alla ricorrenza del natale di Roma del medesimo anno, ed ora mi è dato di pubblicarne i disegni incisi sulla tav. LXXII de' nostri Monumenti**), nella proporzione di un terzo della grandezza degli originali. Trattandosi di frammenti, l'interpretazione naturalmente dovrà procedere con grande riservatezza; e così mia intenzione non potrà essere di volere sciogliere tutte le difficoltà, ma soltanto di accennarle, mentre in un esame più minuto non entrerò se non laddove io possa sperare un risultato più felice.

Per cominciare dalle iscrizioni sottoposte a tre di questi rilievi, cioè: ϟИ∃ᒧIϽ: Aᑫ∃M; ᑫ∃†VᒧYO; ᑫYMYH: Ƨ∃ϽIИA†IV, esse sono scritte nell'alfabeto ordinario etrusco: ma riguardo all' interpretazione offrono tanti problemi, quante parole: almeno nel Glossario italico del Fabretti di tutte e cinque non ne ho trovato nessuna, nè, se anche fossero conosciute, basterebbero a restituire il tenore d'un' iscrizione in origine certamente molto più lunga. Così non mi resta da rilevar se non che nel suono generale queste parole si discostano alquanto dalla solita durezza di altre iscrizioni etrusche: osservazione che forse guadagna una qualche importanza, se vien messa in rapporto colla provvenienza de' monumenti stessi. Le notizie riguardo ad essa date al signore Saulini erano molto incerte ed indicavano generalmente l' Etruria compresa nella dizione pontificia. Più tardi però ho potuto sapere da autorevole fonte, che furono scavati nel territorio di Bolsena, l'antica Volsinii: località che soltanto nell'ultimo decennio è stata alquanto più fertile in iscoperte monumentali, ma tuttavia ancora scarsa, segnatamente in iscrizioni. Per tacer di alcuni specchj scritti, per il momento non mi ricordo se non delle iscrizioni de' bronzi menzionati nel Bull. 1857, p. 35; di quella dell'anfora regalata dal signore Gonzales all' Instituto, Bull. 1859, p. 100, e d'una terza inedita d'un cippo veduto da me presso il signore Golini: Ƨ∃ᒧ∃Ɔ AIƧ∃MVИ; le quali tutte s'accostano più o meno al carattere sopra accennato. Resterà dunque a vedere, se ulteriori scoperte verranno a mostrarcelo costante nelle iscrizioni volsiniensi.

Una seconda quistione spetta alla destinazione originaria di questi monumenti. Dal rovescio dei tre pezzi più conservati (n. 1—3) si conosce chiaramente aver essi servito una volta a giusa di antefisse; ma di qual edifizio? Seguendo le norme ordinarie architettoniche, antefisse di così

*) Annali dell' Istituto XXXIV, 1862, p. 274—283. Monumenti dell' Istituto VI e VII, tav. 72.

**) [Abbildung 54. In dieser Verkleinerung haben die Zeichnungen nicht ganz $^1/_{10}$ der natürlichen Grösse.]

considerevole mole, come le nostre, richiederebbero un edifizio almeno delle dimensioni del Partenone di Atene. Ma prescindendo da altre difficoltà, che offrirebbe una simile supposizione, l'esecuzione fina e raffinata delle nostre terrecotte certamente si mostrerebbe affatto superflua e fuori di proposito; e come mai sarebbero state leggibili le iscrizioni in un'altezza di 40 a 50 piedi? Faccio osservar di più, che sul rovescio si trovano i resti di manichi, i quali, benchè forse non abbiano avuto altro scopo se non di dar un appoggio alla lastra del rilievo, per la diligenza, con cui



54. Terracotten von Bolsena. Nach Monumenti dell' Istituto VI/VII, Taf. 72.

ne sono eseguiti gli attaccagli, mostrano che non doveano esser sottratti del tutto all'occhio dello spettatore. Nè dobbiamo tralasciar di notare, che la larghezza de' diversi pezzi non è eguale, quale dovrebbe essere nelle antefisse di qualche tempio o simile edifizio. Finalmente è da rilevare, che insieme ad essi fu trovata quella figura di barbato Sileno (n. 9), che lavorata a guisa di Telamone e replicata più volte (cf. n. 8) per le ristrette sue dimensioni non si combinerebbe coll'accennato genere di architettura. Così riflettendo che la più gran parte de' monumenti etruschi proviene da

sepolcri, sembrerà più probabile di supporre, le nostre terrecotte non esser antefisse nel senso ordinario, ma essere state adoperate in un senso analogo per qualche uso sepolcrale. E qui cade in acconcio di rammentarci non solamente di alcune urne etrusche formate ad imitazione di piccole case, ma ancora di varj sarcofaghi romani, che ne' loro coperchi ci ricordano le forme architettoniche de' tetti. Esiste p. e. nel Museo capitolino (IV, t. 29) un sarcofago con coperchio a guisa di tetto acuminato, ornato al posto del grondatojo di varj frontoni e semitondi, e tra essi alcuni, che hanno la forma precisa di antefisse. Ancor più istruttivo mi pare un sarcofago ostiense pubblicato dal Gerhard *ant. Bildw.* t. 36: il prospetto del suo coperchio è composto di una serie di compartimenti or più or meno larghi, che terminanti in semicerchj ricordano la stessa forma di antefisse. Tali analogie certamente basteranno per provare, che le nostre terrecotte potevano benissimo formar parte di un gran deposito, in modo che i Telamoni ne fregiassero la cassa, laddove il coperchio formato da grandi tegoloni a guisa di tetto ricevea il suo ornamento dalle antefisse ad alto rilievo. Così disposte da due o forse ancora da quattro lati, ve se ne poteva impiegare una non piccola serie, nè ci farà più specie, se sul rovescio di uno de' pezzi conservati incontriamo segnato il numero XIII.

Quest' esposizione scritta da me nel 1860 è stata poi ampiamente confermata dai rapporti che più tardi ho avuto intorno alla scoperta de' monumenti stessi. Ma non ho voluto cambiarla: giacchè se qui è resa quasi superflua per la notizia del fatto, ora invece potrà esser adattata con maggior fondamento a molte altre terrecotte di analoga forma, sparse in varj musei, sul cui uso a saper mio finora non si era ragionato.

Quel numero XIII, confrontato col numero de' pezzi e frammenti conservati, certamente ci dovrà scoraggire, se ora abbiamo da proporre una spiegazione del soggetto rappresentato, o piuttosto, come si rileva da alcuni frammenti, de' varj soggetti, che vi poteano esser congiunti per formar un ciclo solo.

In primo luogo l' occhio nostro si troverà colpito da quella figura di donna seminuda (n. 1), che mezzo assisa sopra roccie ci si presenta senza testa non per l' ingiuria de' tempi, ma che l' artista ha voluto rappresentar decollata, mentre dal centro del collo stesso esce un serpente. Nonostante la novità del soggetto il primo nostro pensiero si rivolgerà sulla favola della Medusa; e crederemo di poterlo sostenere trovando tra gli altri frammenti un torso d' un giovane clamidato (n. 5), che potrebbe essere spiegato per Perseo, mentre converrebbe benissimo a questo mito la Minerva in agitata mossa (n. 2), che anche altrove non manca quasi mai ad assistere l' eroe nella pericolosa sua impresa. Ma ci troveremo imbarazzati, vedendo accanto alla dea una donna in posizione tranquillissima, che poco si adatta alla scena supposta; e nemmeno la Medusa stessa corrisponde ai tratti tanto riferitici da' poeti e scrittori, quanto figurati altrove dagli artisti. Sappiamo bensì, che dal collo reciso della Gorgone uscissero degli esseri animati, ma erano questi il cavallo Pegaso ed il bambino Crisaore, e seppure si volesse supporre, Echidna, la figlia di quest' ultimo, forse essere stata considerata da qualcheduno come figlia di Medusa stessa, anch' essa ebbe corpo umano e soltanto i piedi di serpente. Ovidio poi in alcuni versi ricordatimi dal P. Garrucci (Metam. IV, 615—18) parla di serpenti

nati dalle goccie di sangue stillanti dalla testa recisa della Medusa. Ma se con questo mito viene spiegata la frequenza de' serpenti in Libia, l' intenzione dell' artista, che fece uscir dal collo un serpente solo, mi pare che debba essere stata ben differente. Nè voglio trascurar finalmente un altro frammentino (n. 13) consistente in una mano sola, ma che si conosce appartenere ad una figura assisa per terra innanzi a roccie in posizione abbandonata, spettante dunque, a ciò che pare, a figura compagna della supposta Medusa, ma poco conveniente ad una delle sue sorelle, che sogliono esser figurate in viva mossa. Per sostener adunque la prima nostra idea, l' unico mezzo sarebbe di supporre una versione del mito di Medusa tutta nuova e particolare, supposizione che sembrerà meno arrischiata, se vogliamo ricordarci di alcune altre rappresentanze ben curiose. Così in un vaso tarquiniense (Stackelberg *Gräber* t. 39) tra la Medusa e Perseo che fugge colla di lei testa, vedonsi frapposti la Chimera e l' idra, ambedue tricipiti e progenie dell' Echidna. In un dipinto vasculare di stile provinciale etrusco dirimpetto ad un deciso Perseo incontriamo una donna d' un genere tutto nuovo, cioè con testa cervina (Gerhard *auserl. Vas.* II, 89). Nello specchio poi da me pubblicato ne' Mon. d. Inst. VI, 24, 2 [Abb. 61], la supposta Medusa, alla quale Perseo sta per recidere la testa, è una figura virile, come ho potuto verificare esaminando in questi ultimi mesi l' originale, ora in possesso del signore Battelli a Firenze; e già negli Ann. 1858, p. 387 [S. 256] citai una testa di Medusa con fattezze ed orecchi da Satiro. Onde ben si vede, quante variazioni il mito della Medusa ha dovuto subire sotto le mani degli artefici tanto greci, quanto specialmente etruschi.

Esaminando gli altri pezzi, quello più conservato (n. 3) si sottrae ad ogni tentativo di spiegazione. Rappresenta due uomini in abiti della vita comune, ma senza teste e senz' alcun attributo. Così restano pochi frammenti che sembrano raccomandarsi alla nostra attenzione. Troviamo cioè un cinghiale che per la sua piccolezza non può considerarsi come rappresentanza d' un cinghiale vero, ma sì come l' attributo di qualche figura; poi una mano con un grappolo d' uva: i quali due frammenti non possono non richiamare alla nostra mente le rappresentanze delle stagioni e specialmente dell' autunno e dell' inverno. Ad essi se ne aggiunge un terzo che ci dà a vedere una mano tenente una cornucopia; e questo non è ripieno de' soliti frutti, ma contiene chiaramente espresse alcune armille e *bullae*, quali conosciamo tanto raffigurate in istatue etrusche e romane, quanto eseguite in oro vero. Ora la novità di questo contenuto, insieme alla dimensione della mano che non sembra appartenere ad una figura adulta, potranno farci ravvisare nella cornucopia l' attributo non della Fortuna, ma del dio o demone delle ricchezze, sia che Plutos, ossia che con altro nome vogliamo chiamarlo; nè avrò a dimostrare, quanto bene stia questo demone in compagnia delle stagioni, che pei prodotti dell' anno più di ogni altra divinità accrescono tesori e ricchezze.

Intendiamo frattanto, che tali congetture qui non siano pronunciate se non con grande riservatezza; nè abbandonandole affatto, non ne sarebbe detratto niente ad un altro merito, che resterà assicurato sempre a queste terrecotte, cioè il merito artistico. Era famigerata la plastica italica già in tempi molto remoti, ed un luminoso esempio ne offre il grande sarcofago ceretano del museo già Campana (Mon. d. Inst. VI, 59), [vgl. oben S. 200

und Abb. 49]. Le nostre terrecotte mostrano, che l' Italia si seppe conservar questa gloria anche nelle epoche posteriori: esse sono di minor mole; ma non erano minori le difficoltà tecniche, ove si trattasse di un rilievo altissimo e di figure finite a tutto punto. Vi ci volevano anzi dei provvedimenti particolari, per assicurar bene le parti prominenti; ed a tal uopo l' artista si è servito del piombo intromesso già nell' argilla umida e cotto insieme con essa nel fuoco: procedimento per noi tutto nuovo, ma che merita bene di essere studiato a' giorni nostri, che in questo ramo d' arte non hanno ancor saputo raggiungere la perfezione della tecnica antica. — Non meno squisita della tecnica è la modellatura di ogni parte. Se nelle opere dell' arte etrusca, che mostrano già abbandonata la rigidezza dello stile arcaico, non di rado si fa sentire una qualche incertezza nell' espressione stilistica delle diverse forme e materie, qui ci si presenta una mano sicura che si trovava in possesso di tutti i mezzi acquistati per lunga esperienza non solamente dall' arte italica, ma dalla greca eziandio. Così specialmente nella figura della Minerva, che nel concetto generale ricorda non poco quella del frontone del Partenone, ogni piega è calcolata a farci conoscere tanto la natura del panneggiamento quanto la forma del corpo sottoposto, come anche la direzione del movimento di tutta la figura; e l' occhio ne gode tanto di più, quanto meno si accorge del lavoro materiale, e crede ravvisar ogni tratto impresso con mano franca e leggiera nell' argilla umida. Chè all' incontro, sebbene la figura che le sta appresso, per la tranquillità della sua posizione non si prestava a concetti tanto ravvivati e svariati, nondimeno l' artista ha saputo darle un interesse particolare facendo trasparir alquanto le pieghe del chitone per il manto sovrapposto: genere di raffinamento, che non sembra essersi introdotto nell' arte greca, se non nell' epoca del più libero e delicato suo sviluppo. Simile influenza dell' arte greca avanzata non cessa di manifestarsi nelle proporzioni svelte ed eleganti della figura di Minerva; e finalmente la testa di lei, la sola a noi conservata, mostra una grazia ed avvenenza, nella quale sembra sparita anche l' ultima traccia di particolare carattere etrusco. Ma quantunque così ogni figura considerata per se sola appena offra un elemento per distinguerla da un' opera greca, nondimeno un occhio alquanto esperto nell' insieme di queste terrecotte non potrà non riconoscere un' arte non greca pura, ma italica, tuttochè sviluppata sotto l' influenza decisa della greca. Arrivati a questo punto, nell' impiantar la quistione già ne abbiamo circoscritti alquanto i limiti, mentre dicevamo che l' occhio riceve quest' impressione per l' insieme, cioè per il modo, con cui le figure sono messe insieme a formar un' opera sola. Per ispiegarci meglio, basteranno poche parole: nei rilievi greci anche i più alti, come nelle metope del Partenone, ogni figura si trova sottoposta alle leggi stilistiche del rilievo, è intromessa tra due piani, l' uno reale del fondo, l' altro si può dir ideale della superficie. Di tali leggi l' artista de' nostri rilievi non ha tenuto nè ha voluto tener nessun conto: basta guardar le due figure ammantate, che nonostante il merito dell' esecuzione, ne' concetti non solamente non corrispondono, ma anzi contraddicono alle leggi strette del rilievo. Ma anche allora, quando ci voleva poco per accomodar il concetto a queste norme, come nella gamba destra di Minerva, l' artista le ha volute disprezzare, per sostituirvi un movimento in apparenza più libero e naturale. Si crede forse,

che qui si tratti solamente di una differenza nel fare esterno: ma questa deriva da una differenza fondamentale nell' ingegno de' due popoli greci ed etruschi; e precisamente sotto questo aspetto i nostri rilievi posti quasi sull' ultimo confine dell' etrusca arte, guadagnano un' alta importanza per lo storico sviluppo di essa. Ho cercato di provare in occasione dell' esame delle antichissime pitture ceretane, »che l' arte etrusca ne' suoi primordj si sia formata sotto l' influenza della greca, accettandone principalmente le basi dello stile, siccome quella parte che l' ingegno etrusco si sentiva meno capace di supplire per le proprie forze, dandosi piuttosto non ad uno studio delle leggi artistiche, ma all' attenta considerazione degli oggetti stessi, per ritrovarne il carattere individuale« (Ann. d. Inst. 1859, p. 351), [oben S. 168]. Oro è un fenomeno curiosissimo, ma ciò non ostante un processo tutto regolare, che l' arte etrusca, non potendo giungere per tal via alla perfezione, che offrirono i modelli dell' arte greca sviluppata, si vide costretta di ricevere a poco a poco da essa gli elementi stilistici di tutta l' esecuzione; ma sforzandosi nondimeno di mantenere al più possibile il carattere nazionale, si rifiutò di accettar le leggi più generali e che non sono più ristrette alla plastica sola, ma, come quelle del rilievo, spettano quasi più ancora alla architettura. Così l' artista delle nostre terrecotte non solo, come già fu accennato, non ha tenuto conto del piano superiore del rilievo, ma nemmeno ha voluto fare sporgere il fondo oltre la sagoma esteriore de' suoi gruppi nè circoscriverli per un qualche margine o linea architettonica.

Queste osservazioni fatte a proposito di monumenti dell' arte etrusca più sviluppata e raffinata ci portano a tirarne un' altra conseguenza molto importante. È generalmente riconosciuto, che il modo di trattare il rilievo presso i Romani differisce essenzialmente dalla maniera greca; ma non so, se mai siasi data sufficiente ragione di una tale differenza. Ora la ragione ci si offre spontaneamente per l' esame delle nostre terrecotte: riconosciamo nel rilievo romano lo stesso elemento indigeno, che in esse abbiamo rilevato, colla sola differenza, che nel progresso de' tempi ha dovuto subire di nuovo l' influenza greca, senza però perdere del tutto il suo carattere fondamentale.

Scoperte Tarquiniensi.*)

(1860.)

Già nel Bullettino dell' anno 1855, p. VII fu dato dall' Orioli un brevissimo cenno intorno a varj scavi, che il signore Giosafatte Bazzichelli, conosciuto agli amatori de' nostri studj siccome diligente esploratore dell' agro viterbese, insieme ad alcuni cercatori d' antichità avea intrapresi nel fecondo territorio di Tarquinia, non lungi dal prospetto della città antica, nel così detto Poggio del Cavalluccio e ne' dintorni. La scelta degli oggetti ritrovati, di piccolo volume, ma un vero tesoretto tanto riguardo alla materia, quanto agli esimii meriti dell' arte, si trova ancor adesso nel possesso del lodato signore e debbo all' insigne liberalità e gentilezza di lui il grazioso

*) Annali dell' Istituto XXXII, 1860, p. 472—493. Monumenti dell' Istituto VI, tav. 46—47.

permesso di farli disegnare e di pubblicarli ora sulle tavole XLVI e XLVII de' nostri Monumenti. [Abb. 55—59.]

Gli oggetti si dividono in tre classi, cioè ori, avorj e bronzi, e riguardo alle circostanze particolari della loro scoperta il signore Bazzichelli mi scrive quanto segue: »Gli oggetti d'oro e le tavolette d'avorio furono rinvenuti in una piccola e mal costrutta tomba con la volta un poco franata. Nel centro d'essa tomba vi era una cassa di legno guastissima, e fra i rimasugli e pezzi di volta si rinvennero gli ori; poco lontano un gran vaso a cratere dipinto con figure gialle in campo nero, ed i frammenti di una specie di sgrigno di legno intarsiato di avorio ed osso, al quale appartenevano le laminette scolpite. Furono ritrovati varj altri cocciami di niun conto; ma quello che più interessa, anche la metà di un quinipondio posseduto oggi da' rr. padri Gesuiti a Roma. La grotta era veramente vergine e fu trovata chiusa, oltre la solita lastra di nenfro nero, rinforzata con massi di travertino cacciati a forza e che si durò molta fatica ad estrarneli. — I due bassirilievi di bronzo furono rinvenuti in una grotta intieramente sfondata. Si vedeva chiaramente, che un tempo doveva essere esternamente decorata con uno dei soliti monticelli di terra, come si vede comunemente in Corneto, poichè di questo esiste ancora la crepidine di tufo in tutta la sua superficie e periferia. Sotto questo monticello ora distrutto esisteva la tomba, a molta profondità scavata in una specie di pozzolana assai fragile, per la qual cosa essendo intieramente franata la volta occorse molta fatica per spurgarla; nè vi si riuscì perfettamente. La camera era molto vasta, le pareti intonacate sino ad una certa altezza e la volta già fu sostenuta con varie colonne in più pezzi. Vi furono trovati molti sarcofaghi con coperchio a tetto ed una cassa con bassorilievo ed iscrizione, la quale esiste nella villa della signora contessa Bruschi presso Corneto. Dentro le casse furono trovati varj assi, semissi ed altri spezzati; ed intorno alle casse tra diversi vasellami di bronzo i due bassirilievi, che ritengo esser ornamenti al coperchio di ciste, come di fatti ho potuto osservare dai frammenti a cui appartenevano. Vi fu trovato pure un lungo pezzo di tromba a corno come quelle che si vedono effigiate nella colonna Trajana«. Lo vidi in casa della stessa signora contessa, e mi parve interessante per aver conservato l'antica sua lingua corrispondente nella forma a quella degli istrumenti moderni. Riguardo poi alla destinazione de' due bronzi, l'opinione del signore Bazzichelli ha bisogno di esser leggermente modificata, essendo che servivano di coperchio bensì, non però di ciste propriamente, ma di quegli astucci o teche di bronzo, ne' quali si conservarono de' specchi di metallo lustro (cf. Gerhard Specchi I, t. 20—21).

Gli ori al loro valore materiale riuniscono un non piccolo pregio artistico, pregio che consiste specialmente in una certa moderazione, colla quale l'artista si è servito de' mezzi dell' arte sua. Semplice, ma elegante è la collana *a* [Abb. 55]. Il costume degli Etruschi di fregiarsi il collo non di una, ma di più *bullae*, ha offerto all' artista il concetto di servirsene come ornamento, riducendole a piccole dimensioni; onde ricordando bensì l'uso lor proprio, sembrano nondimeno destinate quasi esclusivamente a divider la catena come in tanti anelli. E tal uso meramente ornamentale vien confermato dal modo con cui, per evitar l'uniformità, nel centro queste bulle s'alternano con tre ghiande alquanto più grandi. Riguardo alla tecnica

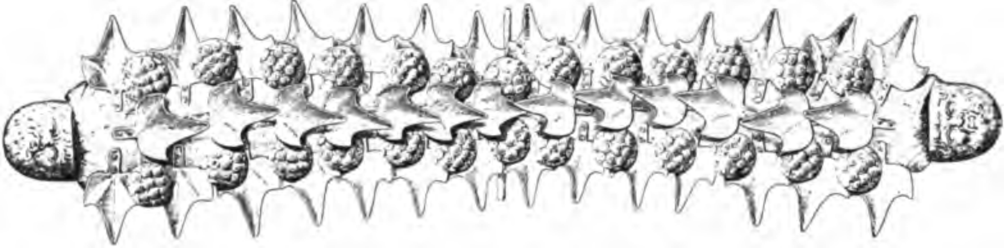
rilevo ancora, che ognuno de' cilindretti, che formano la catena propria, è lavorato in due pezzi, onde tutto l' insieme venga reso più flessibile. — La seconda collana *b* [Abb. 55] è formata da una serie di bulle da infilarsi in una medesima catena. Anche qui la forma più semplice ed ordinaria, quale sembra essersi riservata specialmente nelle bulle vere e proprie (cf. Mus. Greg. I, t. 78, 1 e 4), ha ceduto il posto a forme più eleganti ed ornate; e si distingue in primo luogo il pezzo centrale che ha la forma d' una faccia barbata a corna ed orecchi taurini: faccia che una volta si credette di Bacco Ebone, mentre ora con più ragione vien riferita alle rappresentanze de' fiumi, come Acheloo ed altri. L' uso di tali teste in Etruria già in tempi antichissimi vien comprovata dagli *σφυρήλατα* provenienti anch' essi da Tarquinia ed esistenti ora nel Museo Gregoriano (I, t. 38, 1 e 2); ma un confronto anche migliore ci si offre nell' analoga testa in oro, lavorata con arte arcaica raffinatissima, che due anni fa si trovò in Palestrina at-



55. Goldene Halsketten von Corneto. Nach Monum. d. Ist. VI, Taf. 46, *a*, *b*.

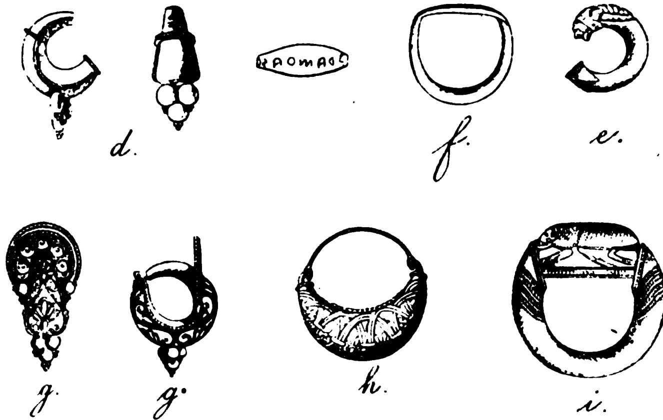
taccata ad una catena elegantissima in oro e che ora si trova in possesso dell' eccmo principe Barberini. Il nostro rilievo spetta ad un' epoca dell'arte già più avanzata, che cerca il suo vanto piuttosto nelle belle forme, che nella sola raffinatezza della tecnica. Lo stesso carattere si ritrova anche nelle teste di giovani che con poca variazione del tipo sono replicate più volte in questa collana. Similissima è quella trovata a Vulci e pubblicata nel Mus. Greg. I, 68 a; e se queste sembianze già per sè non ci ricordano il tipo d' un dio o d' un eroe particolare, questo confronto ci porta anche più a crederle di mero significato ornamentale. — Replicandosi queste teste e l' altra a corna taurine, si sarebbe potuto dar all' insieme un aspetto in apparenza più ricco, e di fatti ritroviamo altrove (p. e. Mus. Greg. I, t. 81) delle collane composte da bulle tutte ornate di rilievi. Dobbiamo dir però che una tale ricchezza non dà riposo all' occhio, e che perciò nella collana nostra si manifesta un gusto più fino, mentre in essa i rilievi s' alternano con altre bulle quasi liscie; e per evitarne l' uniformità,

anche tra esse cambia la forma di scudo tondo con quella di conchiglia, che adattatissima per questo scopo quì (come mi vien detto da persona intendente) si trova per la prima volta tra gli ori etruschi. Così nasce una grande varietà ed invece che l' occhio ne venga disturbato, lo sguardo in primo luogo vien diretto sul centro, onde procedere da questo punto all' esame delle altre parti regolarmente disposte. — Nella corona *c* [Abb. 56]



56. Goldenes Diadem von Corneto. Nach Monum. d. Ist. VI, Taf. 47, *c*.

predomina un principio piuttosto architettonico: tre file di foglie e due di frutti d' edera vi sono ordinate sistematicamente in modo che nel centro si vengono incontro: e la natura della pianta si trova osservata soltanto, inquantochè verso il centro le foglie diventano alquanto più gracili, onde anche l' insieme vi si rastrema alcun poco. Il carattere bacchico della pianta inoltre vien rilevato mercè le due teste di Satiri barbati che formano il fermaglio. — Alcuni orecchini e pendenti d' orecchini (*d*, *f*—*h*) [Abb. 57], sebbene



57. Goldschmuck von Corneto. Nach Monum. d. Ist. VI, Taf. 46, *d*—*f*; 47, *g*—*i*.

non nuovi nella forma generale, sempre possono servir a dimostrar la varietà che si seppe raggiungere mercè gli ornati svariati più o meno ricchi. Un anellino *e* si distingue dal nome etrusco *Ramthas* scrittovi nell' interno. Finalmente un bello scarabeo *i* dimostra molto bene, come queste gemme vennero legate, onde servir non da anello, ma da sigillo; e vi si conosce

eziandio, per qual ragione quasi in tutti gli scarabei corre sotto le gambe dell' animale un incavo tutt' intorno alla pietra: venne cioè in esso innestato un fino filo o una fascia d' oro, onde fermar meglio il perno che trapassando la gemma la fece girare tra le due estremità dell' anello.

Rivolgendo ora lo sguardo sul carattere generale di questi ori, appena abbiamo bisogno di rilevare che essi occupano un posto medio tra quell' arcaismo che distingue p. e. gli ori ed argenti scoperti nella celebre grande tomba di Cerveteri (Mus. Greg. I, 62—66; 82—85), e lo splendido lusso che quasi di necessità doveva svilupparsi nelle epoche posteriori. Giacchè la natura del metallo, la sua cedevolezza e la facilità di ridurlo nelle forme più sottili invita l' artista a voler eguagliare, se non superare la preziosità del materiale col mezzo dell' artificio; e la tecnica cercherà di trionfar tanto più, quanto più in lavori di questo genere non ha da soddisfar al gusto depurato di pochi, ma del volgo eziandio. Se per questa ragione tali lavori dell' industria artistica hanno in genere un valore relativamente minore per la storia dell' arte, invece cresce la loro importanza per la storia de' costumi e della coltura generale de' popoli. E qui giova di ricordar i tesori d' oro scoperti nella Crimea e pubblicati nella splendida opera sulle Antichità del Bosforo Cimmeiro. Non vogliamo negare, che in essi non di rado troviamo de' concetti veramente greci che potrebbero superare i lavori etruschi, se fossero sviluppati nell' intenzione originaria di chi l' inventò. V' incontriamo pure de' lavori, che ricordano chiaramente i modelli etruschi (p. e. t. 12 e 19). Ma quasi sempre nell' esecuzione vi è frammischiato un elemento barbaro che porta ad esagerazioni e che ci offende tanto di più, quanto meno sta in armonia col concetto fondamentale. Un' osservazione analoga possiamo fare negli ori ritrovati nelle regioni danubiane e conservati nel Museo di Vienna, se non che questi spettano ad epoche molto posteriori, cioè dell' impero romano e fino bizantino. Anche negli ori etruschi non si può negare esser misto un elemento greco ed un altro indigeno. Ma se non vi ritroviamo il gusto puro ed elevato de' Greci, il continuo contatto de' due popoli fece almeno, che gli Etruschi accettarono in genere le leggi stilistiche dell' arte greca, mentre soltanto sulla base di queste introducevano le maniere a loro particolari: maniere che forse meglio che a qualunque altro genere dell' arte si addicevano a questi lavori, ne' quali un prevalere della tecnica fino ad un certo punto vien giustificato tanto per la natura del materiale, quanto per l' uso di lusso, al quale doveano servire. Sotto quest' aspetto dunque gli ori etruschi si mostrano superiori a quei de' citati popoli; e di questa superiorità il tesoretto tarquiniense partecipa tanto più, quanto più in esso abbiamo dovuto rilevare la moderazione nell' uso de' tecnici mezzi, l' elegante semplicità e la sensata disposizione delle varie parti.

Forse meno attraenti per gli occhj, ma di un interesse scientifico più elevato sono i quattro rilievi in avorio, incisi sulla tav. XLVI, 1—4 nella grandezza degli originali [Abb. 58, etwa um ein Drittel verkleinert]. Simili rilievi non di rado si sono scoperti negli scavi etruschi e trovansi sparsi in varie raccolte; nè mancano de' saggi, che, come i nostri, abbiano conservato delle traccie di colori e doratura (p. e. Micali ant. mon. 41, 10 e 11). Ma non mi ricordo di aver mai visto de' pezzi che formino una serie così bella e che possano paragonarsi coi nostri per il merito dell' arte. Essi sono eseguiti col più puro e raffinato arcaismo, ed a questo stile corrisponde anche









58. Elfenbeintafeln von Corneto. Nach Monumenti dell' Istituto VI, Taf. 46, 1—4.

la scelta de' soggetti figurati. Giacchè è ben noto, come le opere etrusche di arte antica (meno forse quelle, che spettano ad un uso sacro) escludono quasi affatto le scene mitologiche, ed ove entra qualche essere di un ordine più elevato, troviamo piuttosto de' demonj, che gli iddii dell' Olimpo. Così i nostri avorj in primo luogo ci presentano una coppia di uomo e donna coricati al convito ed assistiti da un giovane, che sembra apprestar il tavolino o piuttosto il gran cratere, nel quale si mesceva il vino; poi un auriga sopra biga in piena corsa; in terzo luogo un cacciatore in atto di trafiggere un cervo, e finalmente un demone marino coricato sopra due cuscini e tenente in ciascuna mano un pesce. Ma se questi soggetti in genere sono piuttosto ovvii, nondimeno da altre simili rappresentanze si discostano per varie particolarità: i cavalli della biga sono alati e non solamente a guisa del Pegaso alle spalle, ma a' piedi eziandio; e così ancora il cacciatore è munito di grandi ali alle spalle e di piccole ai talloni. Dovremo dunque abbandonare la spiegazione generica dei soggetti ed andar a cercarla nella sfera mitologica? Mi pare di nò, fintanto che non vi ci costringa l' assoluta necessità. Ora nella prima scena una tale necessità non esiste in nessun modo. Questo convito non offre nessuna particolarità che non si ritrovi ne' conviti funebri figurati in molti rilievi (p. e. Micali mon. in. t. 22 e 23; mon. d. Inst. IV, t. 32 [siehe oben S. 194, Abb. 48]), oppure nelle pitture tarquiniensi. Ma nemmeno nella scena della corsa l' auriga porta nessun contrassegno, che lo mostri appartener ad una classe di esseri sovrumani o almeno eroici: è un auriga semplice e nient' altro. Riguardo poi alle ali de' cavalli, bisogna por mente all' uso molto divulgato che gli Etruschi facevano di tal attributo. Se lo concedevano non di rado alle stesse olimpiche divinità, quasi indistintamente l' impiegarono nella non piccola serie di demoni; e da essi sembra essere stato trasferito anche agli animali con un significato puramente simbolico, per indicar la celerità. Così sopra un vaso di stile provinciale etrusco (Micali mon. ined. t. 39) troviamo un Centauro, un cavallo alato, ed un demone anch' esso alato, riuniti alla scena dell' esposizione di un morto; in un altro (ib. t. 37, 2) un giovane corrente tra due cavalli alati; in un bronzo (ib. 19, 2) due giovani assisi sopra cavalli alati, senza che vi si abbia da pensare al Pegaso, all' Arione od a qualch' altro cavallo di origine divina. Nè mancano le rappresentanze di bighe con cavalli alati (p. e. Micali ant. mon. t. 20, 10; 46, 20; 117, 3; e ne' noti bassirilievi volsci: Carloni t. 5; Inghir. mon. etr. VI, U 4); ma in nessuna di esse l' auriga ha l' aspetto di un eroe, onde possa supporvisi p. e. Pelope, che da Nettuno ebbe in dono de' cavalli alati. Nemmeno in una viva scena di combattimento sopra un vaso (Micali mon. in. 37, 1) i cavalli alati d' una quadriga possono servirci d' indizio, per riconoscervi una scena distinta mitologica. In tutti questi esempj dunque le ali non servono se non per esprimere realmente ciò che Omero (Il. XVI, 149) dice metaforicamente de' cavalli di Achille: *τὼ ἅμα πνοιῇσι πετέσθην*; e lo stesso significato attribuiremo a loro anche nella rappresentanza della nostra biga: non è già una gara, che l' artista vi ha voluto raffigurare, ma una vittoria, ed una vittoria già assicurata prima ancora che sia riportata, giacchè cavalli dotati del dono divino delle ali non conoscono competitore, nè rivale. Partendo da tale principio non ci sorprenderà nemmeno lo stesso attributo nella figura del cacciatore: egli insegue non da lontano il cervo, il velocissimo degli

animali, ma l' ha raggiunto correndo; l' ha afferrato pel collo e così coll' asta gli dà la sicura morte. Ma il suo correre era un volare; e così il cacciatore alato nell' idea non differisce dai destrieri alati.

Più d' imbarazzo ci reca al primo aspetto il trovar tra queste rappresentanze un essere marino composto di testa, petto e braccia umane e corpo di pesce, e munito di pinne a guisa di ali. Il modo solenne, con cui è coricato sopra cuscini, accusa un carattere non dico divino, ma di demone. Ma, per tacer di altri esseri marini composti in vario modo, quali p. e. trovansi in mezzo a scene terrestri sui rilievi del noto carro perugino (Micali ant. mon. t. 28), nemmeno i demoni di questo genere sono rari sopra monumenti etruschi (ib. 29, 5; 46, 19; 59, 10); e ciò che più monta, essi s' incontrano eziandio messi in rapporto con varj altri esseri di differente natura. Così in un rilievo a stampa (Micali mon. in. 34, 2 e 3) un tal demone si trova dietro una biga con due destrieri alati; e sopra una lamina a rilievo (Micali ant. mon. 31, 4) egli vedesi posto tra un cavallo alato, un grifone, ippocampo, leone e pantere, esseri dunque che ben possono ricordarci la corsa e la caccia de' nostri avorj. Disgraziatamente tutte queste rappresentanze appartengono alla numerosa classe di quelle dell' arte etrusca, che finora si sono sottratte ad un' interpretazione ragionata, nè sembra agevole di tentarne delle nuove, ove non si voglia entrare in discussioni sul sistema generale delle credenze etrusche. Facile cosa sarebbe il raccogliere alcune analogie superficiali del nostro demone coll' Oannes o Dagon degli Orientali. Ma nell' oscurità che copre ancora le idee religiose e mitologiche degli Etruschi, la prima legge dell' interprete dovrà esser di non voler sapere troppo; ed invece d' andar a cercar delle analogie in regioni ben lontane ed in sistemi mitologici nemmen' essi troppo ben esplorati, faremo meglio attenendoci prima di tutto ai confronti di quell' arte, che coll' etrusca sin da remotissimi tempi ebbe una relazione non mai interrotta, cioè la greca. E qui infatti ci si offre, per esser confrontata coi nostri avorj, un' opera antichissima: vale a dire i bassirilievi del tempio di Asso nell' Asia minore (Mon. dell' Inst. III, t. 34; Texier *Asie mineure* t. 112—114: opera della quale tengo in mano le tavole, ma non il testo). Considerando tra essi la scena di convito, i combattimenti di animali feroci, i Centauri correnti, possiamo credere di trovarci tra opere etrusche, nè gran fatto lontani dal ciclo d' idee, che fece prescegliere pei nostri avorj le scene di convito, di corsa e di caccia. Ma troviamo di più tra i rilievi d' Asso anche un demone marino: quel Nereo cioè o Tritone notissimo dai dipinti vasculari, che lotta con Ercole. Se vi è figurato in piena azione, non credo che ne venga cambiato il significato suo generale: è un demone dell' elemento umido, non malefico, ma che domato da Ercole si rende piuttosto benefico; ed in modo analogo dovremo immaginarci quello, che negli avorj vediamo coricato pacificamente sopra cuscini, qualunque pur sia la denominazione che gli vogliamo attribuire. Nè credo, che da questo demone nell' idea differisca gran fatto l' altro a corna taurine, come l' abbiamo incontrato tra gli ori e lo ritroviamo con corpo tutto bovino anche sopra un cippo chiusino (Micali ant. mon. 57, 8 e 9). — Ma questi rilievi di Asso non ci riportano sopra quella strada, che volevamo evitare? non ci riconducono all' Oriente, o almeno alla Lidia, dalla quale già una parte degli antichi volevano derivar gli Etruschi? Rispondo in primo luogo che in essi non trovo nessun elemento

che decisamente possa dirsi orientale, nessuno che non debba dirsi puramente greco. E se questo c' insegnano i monumenti conservati, possiamo inoltre chiamare anche in ajuto le più antiche opere d' arte greca esistenti nelle sole descrizioni poetiche di Omero ed Esiodo, che coi rilievi di Asso e di Tarquinia offrono un' analogia non leggiera. Nello scudo omerico mancano del tutto le scene mitologiche: ma ben vi ritroviamo i conviti, le corse, i combattimenti delle fiere: l' elemento umido, è vero, non è ancor personificato, ma occupa un posto non meno importante che nei rilievi di Asso e di Tarquinia, mentre tutto l' insieme delle altre scene vien circondato dall' Oceano. Nello scudo esiodeo in queste e simili rappresentanze già entrano varj demoni, entrano i Centauri coi Lapiti e qualch' altra scena mitologica ed oltre l' Oceano vi è figurato anche un porto con delfini, pesci ed un pescatore. Così queste descrizioni da alcuni credute fittizie si congiungono mirabilmente con ciò che ci si presenta in opere di stile antichissimo; e segnatamente le antiche opere etrusche mercè questo confronto sembrano ricevere una luce inaspettata. Giacchè se nella Grecia la mitologia ben presto sottentrò alle rappresentanze generiche, quest' ultime nell' Etruria si conservarono per un tratto di tempo molto più lungo, se non che il genio particolare di questo popolo, più dedito ad astrazioni che dotato di poetica fantasia, ove volle elevare le scene della vita umana ad una sfera più sublime, si piacque d' introdurre degli indizj simbolici, come p. e. le ali, oppure degli esseri demoniaci o fantastici.

Non meno arcaici de' soggetti, che ci hanno ricondotto a' tempi remotissimi dell' arte, sono le forme e lo stile, nel quale sono lavorate le figure de' nostri rilievi; e quest' arcaismo non manca di far impressione fino sull' animo di coloro, i quali poco sono avvezzi ad entrar ne' meriti di un' arte non ancor liberamente sviluppata, ma rigida ed aspra. Un tal effetto non potrà esser prodotto mai, se non ove colla massima purezza e precisione vien espresso il carattere specifico e nazionale dell' arte di un popolo qualsiasi; e così qui, se al primo sguardo veniamo portati a cercar delle analogie tanto coll' arte greca, quanto con quella degli Egizj, nondimeno ci accorgiamo subito delle differenze fondamentali, che corrono tra l' arte di questi popoli e quella degli Etruschi. Resta però vero che l' arte greca e l' italica, principalmente nelle loro origini, debbono considerarsi come sorelle: e così nella tecnica, come nel modo di trattar il rilievo, incontriamo pratiche quasi identiche. Ma le differenze cominciano a manifestarsi subito, ove entriamo nell' esame delle particolarità, tra le quali mi contenterò di rilevare i panneggiamenti ed i tipi delle faccie. I panneggiamenti delle antichissime opere greche o sono disposti a pieghe regolarmente increspate, o vi troviamo quelle pieghe fine che sembrano derivar quasi più dalla natura leggiera e molle della stoffa, che dalla disposizione. Di questi due sistemi ne' nostri rilievi non ritroviamo quasi nessuna traccia: i panneggiamenti ci ricordano piuttosto gli abiti strettamente attaccati al corpo, come gli abbiamo trovati nelle antichissime pitture ceretane pubblicate nel volume antecedente di questi Annali, se non che l' artista nella figura dell' auriga per alcune pieghe leggiere si è ingegnato d' imitar le forme prodotte dal movimento della corsa, mentre nella figura del cacciatore, ove volea accrescer maggior varietà, è poco riuscito nel suo intento. All' incontro, attenendosi all' imitazione della realtà, non ha tralasciato d' indicar dappertutto diligen-

temente la cucitura delle maniche e dei cuscini, benchè essa dal lato artistico sia di molto minor importanza delle pieghe. Riguardo al tipo delle teste mi posso limitar a citare i due antichissimi Apollini di Tenea e di Tera (Mon. d. Inst. IV, 44; Schöll *Mitth. a. Griechenl.* t. 4, 8), oppure le metope di Selinunte, per non aver bisogno di dimostrar ampiamente, in quali forme consista il tipo puramente etrusco de' nostri rilievi. Particolare menzione però merita ancora la testa del demone marino: anche i Greci non abborrivano di raffigurar ciò che sogliamo chiamar brutto; e ne fanno fede le teste di Medusa, di Pane, di Sileni ecc.; ma nondimeno anche in queste formazioni predomina un principio idealistico, che sviluppa le forme di questi esseri in conformità coll' idea che debbono rappresentare, ossia secondo le leggi organiche della natura: nel nostro demone all' incontro tutto tende a forme piuttosto individuali e ad un' espressione per quanto possa esser caratteristica. Non oso decidere, onde gli Etruschi potranno aver ricavato questo tipo, che tanto si discosta dall' ordinario etrusco; ma non voglio lasciar inosservata l' analogia manifesta che quest' opera arcaica offre con un tipo ovvio in opere posteriori nell' arte etrusca, quello cioè di Caronte e di alcuni altri esseri infernali.

Al confronto dell' arte egizia c' invitano di preferenza le varie piante che nella scena della caccia indicano un luogo selvaggio, ed il modo peculiare, con cui sono trattati i capelli in tutte le figure umane, nonchè ne' cavalli. Ma per quanto possa sembrar grande l' analogia esterna di queste parti col far egizio, tanto più quest' analogia stessa ci deve ammonire di starci cauti nel voler provare per tali particolarità una dipendenza diretta dell' arte etrusca dall' egizia. Le piante ed i capelli, per esser rappresentati nell' arte plastica e segnatamente in rilievo, richiedono una certa astrazione, che sta quasi in contradizione col principio realistico dell' arte etrusca. Ed infatti nelle opere antichissime più rozze etrusche non si riconosce quasi nessuna traccia d' influenza greca (Micali mon. in. t. 6; ant. mon. t. 15), ma piuttosto uno studio d' imitar l' apparenza della natura. Tali tentativi però non potevano più soddisfar all' artista dei nostri rilievi, che aveva adottato già troppo delle leggi stilistiche greche; e così può esser accaduto, che opere egizie, conosciute certamente agli Etruschi già in epoca antica, vi abbiano esercitato una certa influenza, mentre almeno in apparenza ne' capelli sembravano riprodurre la natura più a minuto. Ma quest' influenza si ristringe al far esterno ed all' esterna imitazione di quegli elementi minuti: del principio architettonico all' incontro, che predomina in tutta l' arte egizia, nè in queste particolarità, nè in tutte le altre forme delle figure non s' incontra traccia veruna: non ostante l' arcaica rigidezza, la legge, alla quale l' artista si è sottomesso, non è mai così severa e stretta da legar ogni libertà e da impedir ogni sviluppo individuale, come infatti si mostra impedito per le leggi dell' arte egizia.

Ma quale è il posto che dovremo assegnar ai nostri avorj dentro i limiti dell' arte etrusca stessa? Fu menzionato in principio un frammento di quinipondio trovato insieme con essi: ma l' uso di questo metallo fuso non era ancor cessato, quando l' arte, almeno l' arte greca, già si era sviluppata alla maggior libertà. Se poi gli ori, come abbiamo visto, già spettano all' epoca bella, non possiamo pretendere in nessun modo, che gli avorj, sebbene trovati insieme, siano stati lavorati al medesimo tempo. Come ai

giorni nostri troviamo in uso cassettine ed altri utensili del cinquecento, così anche gli Etruschi posteriori poteano tener in pregio degli oggetti, che contavano secoli. Siamo perciò ristretti agli indizj che ci offre il lavoro stesso. E qui non abbiamo bisogno di dimostrar, che quella primitiva rozzezza ed imperfezione, che s' incontra negli antichissimi saggi della scultura greca da noi sopra citati, qui già è superata. Lo stile è ancora decisamente arcaico, ma tale, quale presuppone un lungo esercizio; giacchè nell'esecuzione non si mostra nessun' incertezza, anzi precisione e raffinatezza, e si deve dir, che l' artista ha saputo dar a queste rigide forme una perfezione relativa, ma dentro certi limiti sublime e somma, in modo che pochi monumenti di simile stile possono darci un' idea più chiara e pura del carattere dell' arte etrusca antica. Se poi l' artista p. e. nell' invenzione della scena di caccia non arrivò a superar le difficoltà nel raffigurar un movimento violento e si vide costretto d' attaccar il corno alla testa del cervo in un modo affatto contrario alla natura, nell' auriga all' incontro gli riuscì di dar al movimento della figura una certa individualità, e di rappresentarci l' ansiosa diligenza e cura, colla quale quest' uomo sta intento al suo ufficio. Nella testa finalmente del demone marino, per quanto sia brutta, dobbiamo dire, che l' espressione e le forme già hanno superato bensì i limiti dello arcaismo propriamente detto, ma che questo progresso non si deve tanto ad uno sviluppo stilistico, quanto all' inclinazione sopra accennata di ricercar nella natura le forme di preferenza caratteristiche. Onde non esiteremo di asserire, i nostri rilievi appartener ad un' epoca già molto avanzata dell' arcaismo, ma che restò ancor perfettamente intatta dall' influenza dell' arte greca già giunta alla perfezione. Ma fino a qual' epoca si conservò l' arcaismo puro nell' arte dell' Etruria? Non oso dar una risposta precisa. Non mancano però varj indizj per poter dire, aver esso durato un buon tratto di tempo anche dopo l' immutazione dell' arte greca e non essere sparito subito forse nemmeno allora, quando le opere di questa già aveano cominciato ad esercitar la loro influenza sopra una parte degli artisti etruschi. E così mi sarà permesso di citar qui un passo di Varrone (de r. r. II, c. 11; cf. Plin. N. H. VII, 59, 211), del quale si è servito anche il Canina (Etrur. maritt. II, p. 64) a stabilir l' epoca di una parte delle pitture tarquiniensi: *Omnino tonsores in Italiam primum venisse ex Sicilia dicunt post Romam conditam anno CCCCLIIII: ut scriptum in publico Ardeae in litteris extat, eosque adduxisse P. Titinium Menam. Olim tonsores non fuisse adsignificant antiquorum statuae, quod plcraeque habent capillum et barbam magnam;* e Plinio aggiunge: *Primus omnium radi cotidie instituit Africanus sequens.* Corrisponde con tale notizia l' essere anche in Grecia l' uso di radersi la barba invalso soltanto al tempo di Alessandro il Grande; onde non saprei, per qual ragione potessimo dinegar fede a Varrone. Ora le figure de' nostri avorj, tranne il demone marino, sono imberbi, e per conseguente dovrebbero esser posteriori all' anno indicato, cioè posteriori all' anno 300 avanti la nostra era. Non voglio negare che propongo questa conclusione con qualche esitazione; ma invece di entrar in vaghe ipotesi generali, mi pare più ragionevole di attenermi ad un fatto riferitoci in modo così positivo, almeno fintanto che non venga rifiutato per altre date non meno positive. Ed aggiungerò solamente, che, ove abbiamo da giudicar sull' arte etrusca, faremo bene a tener meno conto del sincronismo della civilizzazione greca, che dello

stato generale della cultura italica; e così ricordandoci che i fondatori della letteratura romana, Livio Andronico e Nevio, erano nati dopo l'anno sopra accennato e che introdussero in Roma la tragedia greca più d'un secolo e mezzo dopo la morte di Sofocle e di Euripide, forse meno ci maraviglieremo, se anche l'arte etrusca circa l'anno 300 si era ancora conservata nel puro suo carattere nazionale.

Un'arte ben differente incontriamo ne' due bronzi (tav. XLVII, 5 e 6) [Abb. 59] tra' quali però almeno il primo deve dirsi anch'esso di lavoro etrusco. È eseguito in quello stile misto tra greco e romano, il quale piuttosto sobrio che spiritoso non aspira a meriti elevati; ed allo stile corrisponde qui anche il soggetto, che è tratto dalla vita comune. Troviamo rappresentate due figure di uomini, l'uno alquanto più nobile dell'altro,



59. Reliefs von Bronzespiegeln, von Corneto. Nach Monum. d. Ist. VI, Taf. 47, 5, 6.

probabilmente un padrone col suo servo. Il primo è vestito di chitone e sovrapposto manto, e di un berretto che forse ci dà a vedere la forma più moderna di quello ovvio in monumenti di stile più antico (Micali ant. mon. t. 58). Appoggiando delli due bracci involti nel manto l'uno sul fianco, mentre avvicina la mano dell'altro al mento, in una posizione da signore sembra chiamar il suo servo, onde dargli i suoi comandi; e questo, che sembra averlo seguitato rispettosamente, ora accelera i suoi passi onde presentarsi allo sguardo del padrone. La sua condizione inferiore già si manifesta dall'esser egli vestito del solo chitone che lascia libera la spalla destra, costume proprio de' servi e degli artigiani. Ma più particolarmente ancora vien qualificato per gli attributi della sua sinistra, che sono la strigile e l'ampolla ossia *lekythos*. Giacchè era uso che i ricchi andando alla palestra ed al bagno si facessero accompagnar da un servo che portava questi utensili; e non di rado tali servi dall'ufficio (di ληκυθοφόρος: Poll. III, 153)

sembrano aver ricevuto de' sopranomi particolari, come l' *Αὐτολήκυθος*, servo del sofista Dione (Philostr. Vit. soph. p. 490), e quel *Lecythion agilitatis exercitator* dipinto da Timomaco (Plin. N. H. XXXVI, 136). Nè mancano le rappresentanze di tali servi ne' monumenti dell' arte, come sulla cista Ficoroniana, in alcuni bassirilievi sepolcrali ateniesi (Stephani *Ausr. Herakl.* t. VI, 1; p. 291 = 39), in un vaso (Gerhard *ant. Bildw.* t. 67) e finalmente in una bella statuetta vaticana (Mus. PCl. III, t. 35) che mostra fattezze moresche, come ci vien descritto anche l' Autolekythos di Dione (cf. anche Ann. d. Inst. 1856, p. 38). Non meno conviene ad un servo l' altro attributo, che quello del nostro rilievo tiene nella destra, vale a dire la frusta. Basta ricordar i *μαστιγονόμοι* ed i *μαστιγοφόροι*, destinati a mantener l' ordine tanto nella palestra quanto altrove; e sta bene quest' attributo specialmente in mano di un servo, che accompagna il padrone e sembra perciò più adattato ad eseguir quelle punizioni, alle quali potranno esser condannati altri servi colpevoli. Un interesse più elevato la scena del nostro rilievo guadagnerebbe, se potesse dimostrarsi esser essa derivata da qualche commedia. Ma in quanto all' indagare, se una tale supposizione possa trovar un appoggio nella letteratura a noi conservata, debbo lasciarlo ad altri più periti di me in questo genere di erudizione.

Resta l' ultimo bronzo, dal quale sebbene frammentato e rovinato risplende la più sublime bellezza greca. La presenza di Amore semiadulto ci fa conoscere nella donna maestosamente assisa, sul cui invito o comando egli tende l' arco, la sua madre e padrona, Venere stessa; e così possiamo arrischiare almeno una congettura sul soggetto mitologico, che sarà stato espresso in questo gruppo. Esistono cioè due monumenti di arte e forma analoga, che alle stesse due figure di Venere ed Amore ne associano una terza, la quale dunque potremo supporre essere stata aggiunta anche nel nostro rilievo ed essere stata quella, verso la quale Amore dirigge il suo dardo. Il primo si è un bassorilievo di terracotta esistente al Museo di Berlino (Gerhard *Arch. Zeit.* 1847, t. 1) e che potrà aver servito a modello per qualche bronzo di simile uso col nostro. Venere vi è assisa dirimpetto ad un giovane in abito frigio, e sembra volere ritenere Amore, mentre posto sui ginocchj del giovane sta per accenderlo della sua passione. Il secondo monumento è un bronzo, che come il nostro avrà servito da coperchio ad uno specchio, e trovato in Paramythia passò in possesso del signore Hawkins (Millingen *Anc. uned. mon.* II, t. 12). Ivi la dea assistita da due Amori è assisa accanto al giovane frigio, che sembra ancor indeciso, se deve seguir le lusinghe della dea, che verso lui si rivolge. Tra varie spiegazioni proposte ora quasi generalmente accettata è quella, che vi ci fa ravvisare l' incontro amoroso di Venere ed Anchise; nè saprei, qual ragione si potesse opporre, per non riferir allo stesso mito anche il nostro rilievo. Il momento in esso rappresentato sarebbe di poco anteriore a quello degli altri due rilievi, cioè quello, nel quale la dea ha dato i primi ordini di colpir il cuore del mortale, che deve esser felicitato del suo amore. Così l' artista poteva assegnare alla dea siccome autrice del fatto il posto più nobile nel centro, e farvela trionfare in tutta la sua maestà e bellezza.

Se abbiamo indovinato giustamente il momento raffigurato, non si potrà negare, che già nel concetto l' artista del nostro bronzo abbia superato gli altri due. Ma i tre monumenti mostrano di più una grande analogia nel

genere dello stile e dell' esecuzione; e qui non può esser dubbio, che il nostro artista non sia di gran lunga superiore a quello del rilievo in terracotta e non abbia almeno eguagliato quello del bronzo Hawkins. Cercando poi altri confronti per lo stile veniamo condotti a ricordarci di quei bronzi, che hanno il vanto di esser il lavoro più perfetto pervenuto a noi in questo genere d' arte, vale a dire i celebri bronzi di Siris. Ora non voglio esagerar le lodi del monumento che ho da pubblicare, anzi, senza poter istituir un confronto degli originali stessi, non oso nemmeno di proferir una sentenza che pretenda di dare come decisiva. Ma sento il mio dovere di rimuovere alcune obbiezioni, che potrebbero essere rilevate a danno del bronzo tarquiniense. In primo luogo nel voler giudicare della sua bellezza dobbiamo tener conto del suo stato molto frammentato. I lineamenti delle varie parti della composizione, siano anche bellissimi per sè, non produrranno mai il pieno e compiuto loro effetto, ove sia distrutto il bell' insieme, al quale erano subordinate. La maggior bellezza poi sempre sarà raccolta nell' espressione delle teste, che qui mancano, mentre ne' bronzi di Siris contribuiscono non poco ad invaghir l' occhio. Molto danneggiata è poi la figura dell' Amore al braccio destro ed alla gamba sinistra, e nella Venere il ginocchio destro per un colpo è tutto schiacciato. Arroge che la patina in alcune parti sottili, come p. e. nella piega grande che sotto la coscia discende verso il piede dell' Amore, e specialmente nelle dita delle mani e de' piedi è cresciuta più che in altre parti e così ha distrutto ogni finezza di queste forme. Finalmente, sebbene il disegno, che ha servito alla nostra incisione, sia lavorato da abile artista colla massima diligenza e cura, nondimeno ho ragione di supporre, che i disegni de' bronzi di Siri pubblicati dal Bröndsted si avvicinino ancor più del nostro allo spirito ed al genio degli originali. — Tenendo conto di tutti questi difetti, de' quali non è colpevole l' artista antico, la differenza che corre tra le due opere, si ridurrà forse piuttosto a qualche particolarità dello stile, che al merito dell' esecuzione. E riconosciuto generalmente, che i bronzi di Siris portano l' impronta della arte chiamata di preferenza la bella, cioè non dell' epoca Periclea, ma di quella di Alessandro o poco posteriore. Nè esiteremo di assegnar ad un' epoca pressochè identica anche il bronzo tarquiniense. Ma nonostante la somma eleganza, ne' bronzi di Siris crediamo riconoscere una certa severità o, diciamo forse meglio, castità, che disprezza ogni vezzo non voluto dal soggetto, e ci presenta le figure nel più bello e più raffinato sviluppo delle loro forme, per mostrarle capaci della maggior energia e virtù. Ora è vero che i soggetti di combattimenti raffigurati in questi bronzi richiedevano in certo modo uno stile più vigoroso ed energico, e che Venere ed Amore non potevano esser effigiati sotto le forme delle Amazoni e degli Ajaci: ma nondimeno non possiamo negare esser lo stile del bronzo tarquiniense non solamente più largo, ma più molle eziandio; e già vi risentiamo qualche elemento, non dico di voluttà, ma di quella delicatezza e mollezza, che ci colpisce p. e. se mettiamo i vasi della Magna Grecia a confronto con quelli di Nola. Le particolarità delle forme non sono per niente trascurate, ma non tanto sono espresse con uno studio raffinato, quanto accennate con franchezza geniale e spiritosa e con quella diligenza che è sufficiente per l' armonia dell' insieme. Tuttociò però non lo dico per biasimar il lavoro, ma soltanto per rilevar le qualità più particolari dello stile, mentre ognuno

consentirà con me nel dire, che lo studio d' eleganza non ha fatto mai all' artista tradir la nobiltà, e si può dir la maestà, che trionfa specialmente nel concetto della Venere. E così in ogni modo il bronzo tarquiniense dovrà dirsi non indegno di esser nominato accanto a' celebri bronzi di Siris.

Viaggi in Etruria.

(1858—1860.)

I. Viaggio a Perugia. Vasi perugini.*)

Ripensando alla scarsezza di notizie archeologiche relative a quei paesi che, oltrepassati i confini dell' Etruria a Ponte Felice, si trovano sulla strada che conduce da Roma a Perugia, mi parve conveniente di esaminarli nel mio viaggio un poco più accuratamente. Ma sebbene da tali investigazioni non sperava se non un frutto modesto, pur anco questa speranza restò delusa. Prescindendo dagli avanzi di costruzioni di mura e ponti e dalle iscrizioni latine, delle quali quì non faccio parola, asserir posso in primo luogo di non avere incontrato traccia veruna d' un' arte indigena o provinciale. Ma nemmeno l' epoca romana ha lasciata l' impronta della sua magnificenza: Otricoli, una volta ricca di monumenti, deve quella sua gloria alla predilezione particolare di Augusto, e forma perciò un' eccezione, tanto più che i monumenti ivi ritrovati saranno stati portati da Roma stessa. Così non ho da menzionare quì se non un bassorilievo di sarcofago di epoca molto tarda, esistente al palazzo comunale di Fuligno, che ad una corsa circense congiunge una rappresentanza molto dettagliata delle carceri e si rende perciò degno di una pubblicazione ne' nostri Annali. — Ho creduto dover far parola di questa scarsezza o quasi assoluta mancanza di monumenti d' arte, giacchè pur essa mi sembra un fatto ben degno d' attenzione, principalmente se lo mettiamo a confronto della fertilità della vicina Etruria, la di cui influenza comincia a manifestarsi sugli stessi confini della Umbria propria, cioè in Assisi. Ne fa fede p. e. un' urna in casa Sbaraglini, fregiata del bassorilievo di una figura coricata sopra letto sulla cassa stessa e di una testa di Medusa nella fronte del coperchio, tutto lavorato nello stile rozzo di quel genere di monumenti etruschi. Noto ancora la particolarità, che il coperchio è sormontato da una di quelle colonnette terminanti a guisa di bottone, che non di rado sonosi trovate isolate sopra i sepolcri etruschi, e debbono la loro forma alla relazione del fallo col culto de' morti. Tre altri rilievi di simile lavoro, uno rappresentante un uomo coricato ed una donna assisa a' suoi piedi, l' altro un ritratto d' uomo, nell' atrio del tempio di Minerva, il terzo rappresentante un uomo che tiene un cavallo per la briglia, alla facciata della cattedrale, per le iscrizioni latine aggiunte si mostrano appartener tutti e tre alla famiglia Egnatia. Nè sarà inutile di osservare, che anche gli altri cippi distinti di qualche ornato in rilievo (come armi, fiori) portano tutti iscrizioni latine, così che, se si deve giudicare da' pochi monumenti superstiti, l' influenza etrusca ad Assisi non pare rimontare ad epoca molto antica. — All' arte romana ap-

*) Bullettino dell' Istituto 1858, p. 145—157.

partiene il sarcofago, nel quale fu collocato un tempo il corpo di S. Rufino e che si conserva nella sagrestia della sua chiesa. La favola ivi figurata di Diana ed Endimione concorda in genere con altre rappresentanze dello stesso soggetto, ma per alcune particolarità non credo superfluo di darne quì un' esatta descrizione.*)

Copiosa messe di monumenti etruschi ha offerto il suolo di Perugia. Ma siccome l' esempio di G. B. Vermiglioli nel renderli di pubblica ragione vien emulato, come tutti sanno, dal signore conte G. C. Conestabile con non minor zelo che intelligenza, così a me resta non tanto di riferir delle novità, quanto di comunicar alcune considerazioni piuttosto generali, che mi si sono offerte per un esame complessivo. E parlerò oggi de' vasi perugini, il di cui numero, seppur sempre ancora ristretto, si è accresciuto alquanto in questi ultimi tempi, così che ne possono esser precisate meglio quelle notizie che di essi ha date il Jahn nell' introduzione alla descrizione de' vasi di Monaco (p. LXXXII). I vasi scoperti a Perugia si dividono in due classi ben distinte: l' una vien formata da vasi che in niente differiscono da quei di arte greca ovvii in tanti altri luoghi dell' Italia; l' altra deve dirsi di arte proprio perugina. Quei della prima classe ci fanno vedere i diversi stili succeduti l' uno all' altro nell' ordine de' tempi.**) — Il più bello fra tutti i vasi perugini è quello del soggetto bacchico descritto dal Conestabile (Bull. d. I. 1858 p. 61 segg.).***) La forma è quella di un' anfora quasi puntuta, essendo che non ha un piede, ma soltanto una specie di bottone all' estremità inferiore. Il collo è alquanto basso, i manichi semplicissimi; ma nondimeno al primo sguardo ci colpisce la somma eleganza di tutta la sagoma, che senza alcun ornamento vien prodotta per la sola finezza delle linee. L' arte poi della pittura mostra quella diligenza che è propria non solamente de' dipinti vasculari più belli, ma anco delle altre opere d' arte più originale: la cura più grande cioè vien collocata nelle cose principali, mentre il resto vien trattato, non dico con negligenza, ma con una certa leggerezza. Così quì non solamente il rovescio è meno finito della faccia principale, ma pure sopra questa p. e. il fondo nero vicino ai contorni delle figure non mostra quell' accuratezza regolare solita a trovarsi, ove predomina la tecnica materiale sull' ingegno. Nel dipinto stesso questo sistema si congiunge coll' intenzione di distinguere bene le diverse nature e materie delle cose che hanno da rappresentarsi. I panneggiamenti non hanno niente di tipiche o convenzionali maniere; ma secondo la natura della stoffa le pieghe larghe e grandiose cambiano con altre finissime, per l' andamento delle quali si conoscono benissimo le forme del corpo sottoposto. Nelle nebridi pure il color di pelle vien additato pel modo d' impasto del colore. Con particolare diligenza l' artista si è adoperato nel figurar i capelli, che non sono dipinti a semplice e liscio color nero, ma

*) [Vom Wiederabdruck der Beschreibung ist Abstand genommen worden. Vgl. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 1, Taf. 23, Nr. 80, S. 100.]

**) [Es folgt die kurze Besprechung zweier korinthischen Oinochoen mit Thierstreifen, eines „guttus" in Vogelform, schwarzfiguriger Fragmente und zweier rothfiguriger Vasen, auf denen die Nereiden mit den Waffen des Achill und Theseus mit dem Minotauros dargestellt sind.]

***) [Publicirt von Helbig, Monumenti dell' Istituto VI e VII, tav. 70. Annali 1862, p. 244—265, tav. d' agg. O.]

vengono formati da globetti congiunti a linee precise e distinte, onde il doppio carattere de' capelli, da congiungersi a masse e da sciogliersi nelle estremità, vien molto ben espresso. Ma queste virtù del disegno, spiccanti non meno nell' esecuzione delle parti ignude, forse vengono superate ancora per la nobiltà di tutti i concetti. Lo stile è largo e si dovrebbe dir grandioso, se la grandezza delle forme non fosse mitigata per una mirabile dolcezza del sentimento. Se non si può negare, che negli stessi belli vasi di Chiusi, Vulci, Cerveteri quasi sempre si fanno travvedere alcune di quelle pratiche o maniere che son proprie ai lavori di fabbrica, nell' anfora perugina regna all' incontro uno spirito individuale, uno spirito originale greco.

Se a Perugia si siano trovati de' vasi dello stile greco usato in epoca tarda nella Magna Grecia, non oso affermar con certezza. Sembra così, se guardiamo il terzo vaso di quei pubblicati dal Passeri (de tribus vasculis etc. 1772): la rappresentanza di una donna appoggiata sopra una vasca ad alto piede accanto ad un albero, e dirimpetto a quel cosidetto »genio alato de' misteri«, se non ne fosse assicurato il luogo del ritrovamento, da ognuno sarebbe attribuita alla Magna Grecia. È da avvertir però che a questo stile si accostano di molto ancora i vasi d' indigena fabbrica nel maggior loro numero.

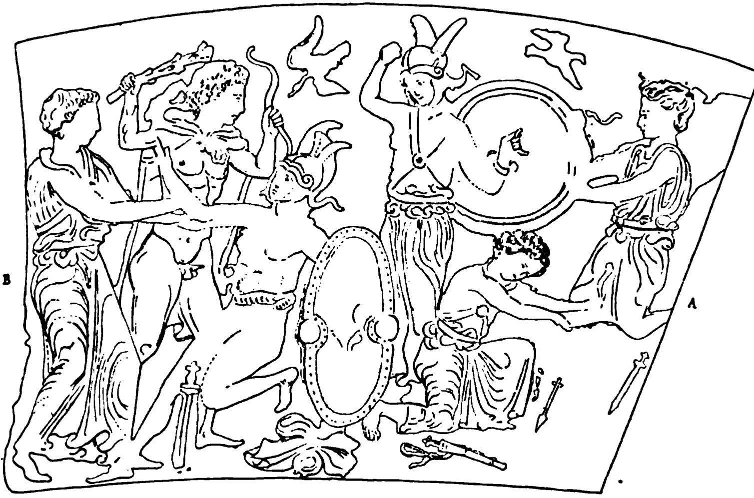
Rivolgendomi ora a questi, la prima osservazione che mi si presenta si è quella, che l' imitazione indigena di vasi greci non si è ristretta ad una classe sola. Insieme al sarcofago pubblicato da me ne' Monumenti IV, t. 32 [Abb. 48] fu ritrovata un' anfora, che mostra da ciascuna parte due figure virili dipinte sopra un fondo giallo con color quasi nero, ma in una maniera molto negligente e rozza: il colore non è ripartito bene; si fanno veder dappertutto le tracce d' un pennello poco fino e si è tralasciato affatto di terminar il lavoro secondo il metodo usato ne' vasi greci di questo genere per mezzo di contorni graffiti all' interno. Ne esiste al museo ancor un altro esempio: un' anforina rappresentante un giovane ballante collo scudo al braccio ed una donna. — Un vaso della forma detta da alcuni *kotyle*, che ebbi occasione di osservar presso un negoziante, ci ricorda quella varietà di stile indicata dal Jahn (p. CCXXXIII) come propria di alcuni vasi vulcenti: il color rosso delle figure cioè vedesi sovrapposto al color nero del fondo; i contorni interiori però nell' esempio perugino non sono indicati con linee graffiti, ma disegnati a color nero. Due figure atletiche vi sono ripetute da tutte e due le parti.

Più numerosi sono i vasi, che riguardo allo stile si accostano in genere a quei della Magna Grecia. I due campioni più cospicui senza dubbio sono i due citati dal Jahn, cioè 1) quello »stamnos« o olla alquanto panciuta con rappresentanza delle credute nozze di Admeto ed Alceste (Ann. d. Inst. IV, tav. G; Vermiglioli Erogamie di Adm. 1831); e 2) l' anfora rappresentante Giasone nelle fauci del dragone (Mon. d. Inst. V, 9, 2; Conestabile III, t. VI = XXII). La forma del primo ricorre, ma alquanto più piccola, in un 3) vaso del museo, che mostra dall' una parte un Satiro con timpano e tenia, al quale corre appresso una pantera, dall' altra una Baccante con timpano. La forma del secondo non solamente sembra prediletta a Perugia, ma particolare a questa città: è un' anfora a colonnette, differente però dalle altre che si chiamano così, per aver il collo ed in conse-

guenza anche le colonnette più allungate. Ne conosco gli esempj seguenti: 4) il primo de' vasi pubblicati dal Passeri nell' opuscolo sopra citato e ripetuto dall' Inghirami (Mon. etr. V, 5, 2); una testa di donna è replicata da ambedue i lati del corpo; 5) all' Università: una figura di donna sul corpo; una testa umana tra due teste di cavallo sul collo; replicate sul rovescio; 6) ib.; un giovane con due tenie; col rovescio deperito; 7) presso un signore Marchetti: due figure bacchiche, una per ciascun lato; 8) nel convento di Monte Luce: due figure bacchiche con tirsi, l' una maschia, l' altra femmina, sul corpo; un cervo attaccato da due grifoni sul collo; soggetti replicati da ambedue le parti; 9) a villa Monti: Bacco dirimpetto ad un Sileno ed una Baccante con tirsi; sul rovescio una donna con tenia ed un uomo ignudo; le colonne all' estremità inferiore si ravvolgono a guisa di serpenti; 10) al »Palazzone«: tre cavalli con l' auriga sul corpo; due guerrieri armati nell' atto d' attaccarsi tra due pilastri sul collo; soggetti replicati da ambedue le parti. Quì la forma mostra la differenza che le colonnette mancano e due manichi semplici sono attaccati alla parte superiore del corpo. — Taccio di un non piccolo numero di frammenti appartenenti a vasi dello stesso genere; ed aggiungo soltanto che alcuni dei quì citati hanno conservato il loro coperchio, che termina di sopra in un bottone a forma di melogranato.

Tutti questi vasi, meno i due primi di poco valore ciascuno per se, nel loro insieme hanno il merito di farci conoscere con abbastanza di chiarezza, particolarità d' una fabbrica indigena di vasi, analoghe a quelle di una fabbrica di Vulci notate dal Jahn (p. CCXXXIV). L' argilla è poco fina, e sia per la sua natura, sia per un difetto della cottura non ha acquistato grande durezza nel fuoco. Vi si aggiunge, che il color sovrapposto non è molto scuro e nero, nè la vernice molto lucente, di modo che più d' uno di questi vasi ha sofferto assai dal tempo, essendo sparita in gran parte la vernice e corrosa pur anche la superficie dell' argilla. Nel dipingere non si è fatto uso d' una penna o altro istrumento che sia, atto a rendere le linee precise e taglienti; ma gli stessi contorni interni delle figure sono dipinti a pennello e perciò spesse volte ineguali e poco distinti. Invece ne' due primi esempj più scelti l' artista in alcune parti ha provato di dar un poco di rilievo alle figure per mezzo d' indizj di chiaroscuro: così p. e. nel manto del Giasone e nella bocca del dragone. Dall' uso del pennello bisogna derivar pure la particolare foggia delle palmette, che ricorre quasi costantemente e forma un contrassegno caratteristico di questi vasi: vi è contornata soltanto la forma generale; le singole foglie sono distinte da semplici tratti di pennello, mentre ne' vasi soliti chiusini o vulcenti ogni foglia ha il suo contorno per se e si sviluppa liberamente, senza che poi tutte insieme sieno circoscritte di nuovo da un materiale contorno generale verso le estremità. A questa tecnica corrispondono non meno le forme, il di cui disegno vorrei dire non tanto largo, quanto molle e spesse volte dissoluto. Il pittore si contentò di imitar soltanto l' effetto generale di altri migliori modelli; e ben conscio della sua ignoranza il più delle volte si contentò delle più comuni figure bacchiche, manifestando inoltre la povertà del suo ingegno nel replicar le stesse figure da ambedue i lati d' un vaso solo. — Di altri vasi dello stesso stile non ho da ricordar che un' oenochoe all' Università, con figura di donna assisa tenente

un piatto; e forse vi appartiene ancora la »pelike« (Jahn t. I, n. 38) pubblicata dal Passeri (l. l. n. 2). Resta un vaso a calice, pubblicato dal Welcker nella Gazz. arch. del Gerhard 1856, t. 90 [danach Abb. 60], che merita di esser considerato separatamente. Non sarà superfluo di descriverlo quì di nuovo, tanto per utilità di quei che non ne conoscono la prima pubblicazione, quanto per correggere alcune inesattezze del disegno, scusabili per la natura particolare della pittura. Essa corre tutto attorno al corpo del vaso, e come protagonista vi comparisce Ercole imberbe colla pelle di leone rannodata al petto, che tenendo nella sinistra l'arco alza colla destra la clava per abbattere una donna, cioè un' Amazzone già cadente. L'armatura di questa consiste in un elmo a cresta ornato inoltre di due alti pennacchi ai lati (forma usata costantemente sopra questo vaso), in uno scudo ovale e che ricorda il beotico, ed in una spada, già caduta però dalla sua mano. Ma ciò che ci deve sorprendere, si è che essa si mostra senz' abito: un leggero panneggiamento sta per terra a' suoi piedi. Soltanto intorno al corpo medio essa porta una specie di cinto, dal quale discendono quattro come colli e teste di serpente, poco chiaramente espresse. Credo di riconoscere pure le traccie di una collana. Cadendo ed appoggiandosi sullo scudo alza, come per implorar pietà, la destra che vien sostenuta con ambe le mani da una donna in abito lungo, priva di qualunque armatura. Dietro questa comparisce una donna alata visibile soltanto fin ai ginocchi che per un serpente in ciascuna mano si manifesta come uno de' demoni infernali frequenti in opere etrusche. All' Amazzone sembra venir in aiuto una sua compagna, munita di elmo e scudo tondo, e vestita di gonnella dall' ombilico in giù che cinta in mezzo al corpo vien sostenuta inoltre da due fascie incrocicchiate sul petto. Le sue forze peraltro saranno vane, venendo ritenuta allo scudo da un altro demone tutto rassomigliante a quello già descritto. Resta sotto questo gruppo un' altra Amazzone inginocchiata, vestita di gonnella come sopra. L'azione sua per un esame accurato del vaso ho potuto riconoscere esser quella di tirar l'arco, mentre innanzi a lei sembra esser caduta un' asta senza raggiungerla. Due uccelli, l'uno volante verso Ercole, l'altro verso il secondo demone, vedonsi nella parte superiore di questa composizione, che occupa la faccia nobile del vaso fin sopra i manichi, onde la composizione della faccia opposta riesce alquanto più ristretta. Passando a questa debbo osservare che la figura posta sopra alla testa del primo guerriero, che nel disegno pubblicato potrebbe esser presa per un collo ed una testa d'animale rozzamente dipinti, non è altro se non la punta dell' ala del secondo confusa coi pennacchi dell' elmo del guerriero. Una spada appesa sotto di essa sembra soltanto destinata a riempir lo spazio del campo. V' incontriamo poi in primo luogo un gruppo d'un guerriero clamidato e munito di elmo, che colla spada sta per tagliar la testa d'una figura caduta in ginocchio e munita, come pare, di corto chitone e corazza, mentre la spada già è caduta dalla destra. A questo gruppo riguardo alla composizione rassomiglia molto un secondo, molto diverso peraltro nel significato: una figura, come pare, di donna sorregge un giovane clamidato che è ferito, senza nemmeno aver potuto sguainare la spada che tiene nella sinistra. L'elmo sta a' suoi piedi. Segue un eroe munito di corazza, elmo e scudo tondo, che vibra l'asta nella direzione d'un giovane cavaliere clamidato e munito d'elmo, il quale fa correre il







60. Krater in Perugia. Nach Archäol. Zeitung 1856, Taf. 90.

suo cavallo allontanandosi da' gruppi testè descritti. Sotto al cavallo è caduto boccone un guerriero tutto ignudo: nella sua schiena è infisso oltre

il ferro d'un' asta un altro telo coll' asta rotta per la forza del tiro. Neppur da questa parte mancano due uccelli: ma sono due cigni oppure oche che stanno per terra l'una sotto al secondo gruppo, l'altra sotto al cavallo. Senza entrar quì in una spiegazione del soggetto, voglio notar soltanto che tutta la composizione si mostra non poco disordinata: non s' intende, ove sia diretto il tiro dell' arco sulla prima facciata, nè il tiro dell' asta e la corsa del cavaliere sulla seconda. Supponendo che un artista etrusco abbia copiata la composizione senza ben intenderla, si potrebbe forse congetturare, che avesse copiate le figure della seconda facciata a rovescio: allora il disordine si scioglierebbe in maniera che la saettatrice, dopo aver ammazzato quello caduto boccone, e ferito l'altro sostenuto da donna, ora stia per difendersi contro il cavaliere e quello che vibra l'asta. — Nelle proprietà della tecnica il nostro vaso si distingue dagli altri descritti sotto più riguardi. Già il colore delle figure non è rossiccio, ma decisamente giallo, il fondo non nero, ma bruno scuro non troppo eguale. I contorni sono bensì disegnati a tratti di penna, ma non hanno potuto correggere ogni difetto nato dalla trascuranza nel contornar le figure col pennello. Si è perciò cercato d' ajutarsi coll' aggiungere con un color sovrapposto non solamente alcune spade, aste, la briglia del cavallo, ma puranche l'una metà dell' arco in mano dell' Amazzone inginocchiata, e fino l'una zampa del cavallo ed un mezzo piede d'una figura; sistema però, che non ha avuto tutto l'effetto desiderato, stante che il color sovrapposto per il fuoco è riuscito rosso scuro, onde poco si distingue dal color del fondo. Pure il sistema del disegno differisce dalla larghezza de' vasi sopra descritti: si riconosce almeno lo studio di esprimere le forme con più finezza e più dettagliate; ma se anche vogliamo tener conto delle ingiurie del tempo, che ha fatto svanire molte delle linee disegnate a penna, sempre dovremo confessare che alla diligenza usata non ha corrisposto la franchezza della mano. È lavoro da copista timido, che forse si trovò imbarazzato più di molti altri pittori di vasi per una ragione particolare: ponendo cioè mente a non pochi concetti tanto ne' movimenti delle singole figure, quanto nella loro composizione, che escono affatto dal sistema usato ordinariamente nella pittura vasculare, nasce il sospetto, non esser inventata questa composizione per ornare un vaso, ma copiata da pittura di altro genere oppure da un rilievo del genere di quelli che adornano le urne etrusche; ed infatti tra esse non mancano de' confronti p. e. pel primo gruppo del rovescio. La timidezza del copista allora si spiegherebbe benissimo per la difficoltà e l'inesperienza di tradurre lo stile della scultura in quello proprio della pittura vasculare, nella quale p. e. sarà difficile d' incontrar un secondo esempio come quì, mentre tralle teste di quattordici figure quattro si trovano rappresentate in profilo. Comunque sia, resta vero quel che dice il Welcker, esser questo uno de' vasi più importanti per conoscere le maniere e l'arte degli Etruschi, ma non potersi spiegare in tutte le sue particolarità se non mettendolo a confronto con tutti gli altri vasi di etrusca fabbrica, e, come credo ora di poter aggiungere, cogli altri monumenti etruschi d'un analogo stile.

Non voglio tralasciar di aggiungere che due vasi perugini furono regalati dalla nobile famiglia Meniconi a Papa Gregorio XVI ed ora si troveranno al museo etrusco del Vaticano; un altro mi si dice esser entrato

nel museo Campana. Ma nè sulle forme e lo stile, nè sulle rappresentanze di essi finora quì ho potuto rintracciare delle notizie. I vasi di terra nera con figure a bassorilievo, che si trovano all' Università, per quanto ho potuto sapere, tutti provengono dal suolo chiusino. Ma se mancava a Perugia la terra nera, non mancava lo stesso genere d' arte, di che ne fanno fede due idrie di terra rossa fregiate d' una fascia d' animali sul corpo e d' un guerriero armato di corazza, elmo ed asta sul manico; e di più due anfore con una stretta fascia di rilievi a stampa ripetuti più volte.

Ristretti nel loro numero, i vasi perugini non si sono trovati mai riuniti in maggior quantità in un sepolcro solo, nemmeno in una sola delle diverse necropoli di Perugia, ma dispersi qua e là in tutto il circondario della città.

II. Scoperte Volsiniesi del sig. conte Ravizza d' Orvieto.*)

[Beschreibung eines Grabes in der Nähe von Bolsena, in dem bei zwei Leichen gefunden wurden ein Lorbeer- und ein Olivenkranz aus Gold, zwei goldene Armbänder in Schlangenform, zwei Paar goldene Ohrringe mit schwebenden Niken als Anhängseln, ein Spiegel mit einer Darstellung aus dem Aresmythus, jetzt im British Museum und abgebildet bei Gerhard, Etruskische Spiegel III, Taf. 257 B (vgl. Marx, Archäol. Zeitung 1885, S. 175), eine Aphrodite und zwei geflügelte Mädchen aus Bronze als Henkel, ein bronzenes Gefäss in Form eines Jünglingskopfes mit torques, einige kleine Thongefässe.]

III. Collezione Lunghini a Sarteano.**)

[Sie besteht vorwiegend aus Vasen von Chiusi und ist später in den Besitz des Herrn Vagnonville in Florenz übergegangen (Bull. 1859, S. 103). — Ein grosser, leider sehr zerstörter rotfiguriger Krater mit bacchischen Darstellungen entspricht im Stile so sehr der prächtigen Amphora von Perugia, beschrieben Bullett. d. I. 1858, p. 149, siehe oben S. 239, dass er von derselben Hand zu sein scheint. — Innenbild einer rotfigurigen Schale: Athene bekränzt einen grossen Pferdekopf. — Darstellungen von Kultushandlungen auf einem Krater lokaler Technik und auf einer rotfigurigen Schale. — Heraklesthaten auf einer schwarzfigurigen Amphora, einer rotfigurigen Schale und drei rotfigurigen vasi a colonnette. — Odysseus unter dem Widder auf einem schwarzfigurigen Gefäss. — Ein grosser schwarzfiguriger „Holmos", gefunden in der Nähe des Fundortes der François-Vase und dieser im Stile nicht ganz fernstehend. — Auf einer „Olla" etruskischer Art (aufgetragenes Rot) ein Krieger gegen einen bewaffneten geflügelten Jüngling kämpfend und ein Jüngling einen stürzenden Satyr mit dem Schwerte bedrohend.]

S. 31: Difficile è a dire, a qual genere appartenga la rappresentanza di un vaso a colonnette (f. r.), sul quale la Sfinge ci dà ad indovinare un enimma nuovo e strano affatto. Essa è assisa in cima ad un grosso e largo cono, che si prenderebbe per l' indicazione d' una montagna o roccia, se non si trovasse collocato sopra una base o gradino, nel quale si trova una fila di buchi circolari. Da questi poi escono delle linee fine, che non so se debbono indicar le fiamme di fuoco acceso nell' interno. Un barbato Satiro alzando un grosso martello a picca sta per battere sopra il cono, mentre un altro, anch' esso munito di martello, come impaurito fugge rivolgendo la testa indietro coll' espressione di stupore. Il rovescio mostra tre figure atletiche, munite degli *halteres*. —

*) Bullettino dell' Istituto 1858, p. 184—189.
**) Bullettino dell' Istituto 1859, p. 27—32.

[Schale des Eucheiros, Sohnes des Ergotimos. Klein, Meistersignaturen S. 72, Nr. 3. — Kleinere Gegenstände. —]

IV. Vasi e specchi Chiusini.*)

[In Cetona im Hause der Herren Terrosi: Vaso a calice (rotfigurig); Hermes, in der Linken den Caduceus und merkwürdiger Weise einen Beutel, in der Rechten einen Eimer, folgt einer Frau, die eine Fackel und ein prefericolo trägt; wohl nicht Hermes und Herse, sondern eine Kulthandlung. — Rotfigurige Kotyle mit zwei Ringern, einer Nike auf einer Stele sitzend, einem Paidotriben und einer zweiten Nike; jetzt in Oxford. P. Gardner, Vases in the Ashmolean Museum Nr. 288, Taf. 14, 15. — Sammlung Ciaj in Chiusi: Rotfigurige Olla, jetzt abgeb. Annali dell' Istituto 1868, tav. d' agg. LM, p. 325 ff. — Rotfigurige Schale mit dem Kampfe des Herakles und Triton. — Rotfigurige Amphora, Athena dem Herakles einschenkend, auf der Rückseite bärtiger Dionysos. — Mehrere Vasen mit Darstellungen des gewöhnlichen Lebens, darunter bemerkenswerth eine Schale mit Palaestriten. — Die Vasen des Museo Casuccini. Ueber die in Inghiramis Museo etrusco chiusino veröffentlichten werden einige Ungenauigkeiten in den Abbildungen berichtigt. — Ausserdem in dieser Sammlung bemerkenswerth: Schale des Andokides; jetzt in Palermo, Klein, Meistersignaturen S. 191, Nr. 6, Jahrbuch des archäol. Instituts IV, 1889, Taf. 4, S. 195. — Una pariglia di due campane senza manichi, ma coi loro coperchi pure figurati; le pitture sono eseguite con un arcaismo raffinato, ma probabilmente d' imitazione. Auf der ersten Vase Herakles, Athena, Männer, Jünglinge und Frauen, auf dem Deckel tanzende Paare; auf der zweiten Krieger, alte Männer, Frauen und ein Reiter, auf dem Deckel Herakles mit dem Löwen und Pferderennen. — Kotyle di stile poco diligente, mit Opferdarstellung. —

Die Vasen im Palazzo Vescovile sind von Hübner, Bull. 1857, p. 163—174, beschrieben worden; Berichtigung der Beschreibungen von Nr. 1, 2, 4. —

Die Sammlung Paolozzi und die des Herrn Funelli in Sarteano waren nicht zugänglich.]

Uno specchio della collezione Terrosi a Cetona**) diventa importante pel confronto d'una tazza vulcente pubblicata dal Gerhard *Trinkschalen* t. 16, n. 3—4. Troviamo in mezzo una donna pienamente vestita ed assisa sopra sedia, tenente nella s. uno specchio con grosso manico; alla quale un'altra donna in piedi posta innanzi a lei e pure tutta vestita, sta per accomodare il diadema con quello stesso gesto che ritroviamo negli specchi presso Gerhard II, t. 211 seg. Una terza figura dietro a questa, in abito lungo e distinta di berretto frigio, ci si mostra in un atteggiamento piuttosto pensieroso che attivo, avendo messo l'una mano sopra l'altra e nemmeno guardando verso il centro della scena. Resta una figura dietro la donna assisa: è alata e porta sulla testa un pileo a guisa di quello di Mercurio, mentre l'abito lungo sembra esser piuttosto di donna che di uomo. La sua funzione si è di sostener un grande ombrello sia come simbolo di dignità, sia per difendere dai raggi del sole la figura principale. Lo stile del disegno è poco fino e specialmente nella disposizione de' panneggiamenti l'artista non ha mostrato nè abilità nè quella diligenza che si manifesta nel vaso sopra citato. Ma ciò non impedisce di riconoscere la grandissima analogia che passa tra lo specchio ed il vaso, sul quale ritroviamo la donna assisa, fregiata dall'una e difesa coll'ombrello dall'altra compagna o serva: analogia, che dev'esser di un'influenza decisiva sulla spiegazione della tazza. Il ch. editore, rilevando i rapporti, che riguardo

*) Bullettino dell' Istituto 1859, p. 103—112.

**) Später publicirt von Gerhard, Etruskische Spiegel III, Taf. 384.

allo stile, alla tecnica ed al soggetto rappresentato esistono con altri vasi della Magna Grecia, crede poter asserire che »l' indubitabile relazione di questi col culto cereale-bacchico« sia da ravvisar ancora nella scena figurata nel vaso, spiegata perciò per una mistica iniziazione nuziale. Ma se dall'altra parte egli stesso e con ben fondate ragioni insiste ad attribuir questo dipinto ad una fabbrica provinciale etrusca, ora il confronto dello specchio non solamente lo confermerà in quest' opinione, ma lo persuaderà eziandio che anche l' argomento raffigurato abbia da spiegarsi col confronto di una serie di rappresentanze ben lontane da mistiche dottrine e conosciute specialmente per monumenti etruschi, di quegli specchi cioè che per brevità diremo dalla *Malafisch* (Gerhard II, t. 211—216) e che vengono spiegati ordinariamente per la toletta di Elena. Senza entrar quì in altre particolarità, mi sia permesso soltanto di dilungarmi alquanto di più sulle due ciste aggiunte nel dipinto vasculare, le quali formano non l' ultimo argomento per la supposizione del mistico rapporto. Che le ciste siano destinate di preferenza per conservarvi dentro tanto oggetti di palestrico uso, quanto quelli del *mundus muliebris*, è stato dimostrato ad evidenza per gli ultimi scavi prenestini. Ma tengo inoltre tralle mani il disegno d' uno specchio appartenente al signore barone Meester de Ravestein e forse provveniente da Palestrina, che conferma quest' uso anche riguardo al dipinto della tazza vulcente. Vi vediamo in elegante disegno tre donne quasi ignude, quella in mezzo distinta da alta corona o stefane ed assisa sopra nobile sedia, mentre le due altre sembrano pronte al di lei servizio: composizione dunque che ricorda alquanto quelle sopra citate. Ora innanzi a questo gruppo ed a piè della sedia è posto un basso e largo bacile, mentre nel campo dissopra è appeso un prefericolo ed una cista della solita forma di quelle prenestine. Se dunque il bacile ed il prefericolo accennano al lavarsi, non può cader dubbio sulla destinazione della cista per l' uso di toletta.

Un altro specchio mi fornisce l' occasione di comunicar alcune riflessioni di un genere ben differente. Già a Perugia mi fu mostrato dal signore conte Conestabile uno specchio con iscrizione non intelligibile, e disposta in maniera tutta insolita, onde non potei non confermare i dubbj esternati sull' autenticità di essa. Venuto a Chiusi fui avvertito dal Rmo Monsignore Mazzetti, esser copiata non solamente l' iscrizione, ma anche la figura dalla tav. 194 del Museo chiusino, sulla quale è inciso l' interno d' una tazza dipinta. A Cetona poi un altro specchio della collezione Terrosi per varj indizj esterni mi mosse subito il sospetto di falsità, ed avendo esaminato il giorno innanzi i vasi Casuccini, era facile cosa l' accorgermi, che sovr' esso era copiata la tazza incisa sulla tav. 88 del Museo chiusino, e copiata cogli stessi sbagli della pubblicazione, rilevati già sopra da me riguardo alla tazza ed al tirso. Ma non basta: tornato a Roma mi fu presentato uno specchio fregiato delle stesse due figure ed iscrizioni che vedonsi sopra uno specchio ancor oggi esistente al Museo di Arezzo (Gerhard t. 50, n. 2). Confrontato il nuovo esemplare colla prima pubblicazione fatta dall' Inghirami nelle Lettere di etrusca erudizione II, si verificò esser esso non solamente copiato, ma lucidato da questa, benchè il sesto dello specchio avrebbe richiesto figure più grandi. Finalmente mi ricordo di aver dubitato due anni fa dell' autenticità di uno specchio allora

in possesso della signora Mertens-Schaaffhausen*), sul quale era figurato Polifemo ed Ulisse coi compagni in atto di acciecarlo, composizione che si trova identica sopra un vaso pubblicato ne' Mon. d. Instituto I, t. 7, 1 e riprodotto dall' Inghirami nella Gal. omer. III, t. 43, colla quale riproduzione, se non m' inganna la mia memoria, convenne lo specchio anche riguardo alle misure delle figure. Il comparativo esame di questi quattro specchi dunque non lascia nessun dubbio: trattarsi quì di fatti non isolati, ma derivanti da una sorgente comune, vuol dire di una sola fabbrica di falsificazioni, che secondo le diverse notizie raccolte sulla provenienza ecc. deve aver sede a Chiusi o a Città della Pieve. È da notare che que' falsificatori si servono all' uopo di specchi veramente antichi, ma trovati privi d' incisioni, e sovr' essi adoperano loro intagli, i quali però si tradiscono così per alcuna incertezza del bulino, come per difetto di rapporto tra le proporzioni delle figure e quelle dello specchio. Finalmente dal consenso de' quattro esempj citati si può stabilire, che i falsarj non hanno altro tipo da imitare fuor quello che le opere dell' Inghirami loro apprestano. Questi pochi cenni, seppure non avessero l' effetto di sopprimere per l' avvenire la sorgente di simili inganni, almeno potranno servire per distinguere il falso dal vero e genuino, e così assicurare tanto gli amatori, quanto la scienza contro i danni, che ne potrebbero derivare.

V. Vasi Vulcenti e Tarquiniensi; vasi di fabbriche provinciali.**)

[In Civitavecchia bei Herrn D. Bucci eine schwarzfigurige Hydria mit drei Reitern mit Namensbeischriften. — In Toscanella bei Herrn L. Valeri unter anderen Vasen ein Krug des Taleides (Klein, Meistersignaturen S. 46, Nr. 2) und eine grosse Schale mit der Darstellung eines Aufzugs. — Obwohl Tarquinii an Vasenfunden hinter Vulci, Cere und Chiusi zurücksteht, ist es doch reicher daran, als es nach Jahns Uebersicht in der Einleitung zur Münchener Vasensammlung (p. LXVIII) scheint. Vasen aus Tarquinii bei Herrn Giosafatte Bazzichelli in Viterbo, bei der Contessa Bruschi und Herrn Pansani in Corneto, eine auch bei Herrn Valeri in Toscanella. Diese letztere von besonderer Schönheit, mit Darstellung von Aphrodite, Peitho und Eros, deren Namen beigeschrieben sind. — Schwarzfigurige Amphora mit Dionysos und Gefolge, Athena und Hermes. — Desgl. mit Heraklesthaten. — Mehrere kleine Vasen mit Heraklesthaten, Peleus und Thetis, Eos und Kephalos. — Rotfiguriger Krater mit der Opferung des Pelias in der Sammlung Bruschi (abgeb. Annali dell' Istituto 1876, tav. d' agg. F).]

Un carattere d' arte ben differente si appalesa in una tazza appartenente al signore Bazzichelli; la figura di Perseo che ne occupa l' interno, tanto nella faccia, quanto in tutta la mossa ci ricorda piuttosto un villano, che uno de' più nobili eroi della Grecia. L' artista sembra aver voluto imitare quel tipo di Satiro, ben conosciuto per opere di scultura e glittica, nel quale questo in viva mossa spingendo avanti il corpo, e la testa indietro, stende coll' una mano il cantaro, mentre nell' altra ritirata tiene il tirso. Ma avendo cambiato il movimento in modo, che tanto la gamba, quanto il braccio sinistro vengono portati indietro, tutto diventa goffo e sgraziato. Simile carattere si scorge anche in altre particolarità di questa rappresentanza. L' eroe è ignudo meno uno clamide che gli svolazza dietro

*) [Jetzt im Antiquarium zu München. Die Spiegelzeichnung ist in der That modern.]

**) Bullettino dell' Istituto 1859, p. 129—139.

le spalle. Tanto il petaso, quanto i calzari sono forniti di ali; e non contento l' artista di aver raddoppiato quest' attributo, ha aggiunto le ali ancora all' *harpe*, che Perseo tiene nella d. protesa. La borsa (κίβισις) è appesa al braccio sinistro e svolazza nell' aria, giacchè la testa di Medusa n' è cavata fuori e si trova, presa pei capelli, nella s. dell' eroe. Molto singolare poi è il tipo di questo mostro, come già notai negli Ann. 1858, p. 387 [S. 256]. Di serpenti non vi si trova traccia, anzi i capelli sono corti, e le fattezze del volto, come non meno gli orecchi, sono prettamente satireschi. Ora confrontando l' insieme di tutta questa figura di Perseo con altre rappresentanze, ciascuno vorrà supporre, che vi abbiamo da ravvisar l' eroe nel momento, in cui, tagliata la testa alla Medusa, egli per la fuga cerca di sottrarsi alla persecuzione delle altre due Gorgoni. Ma vi è aggiunta ancora una grande testa di mostro marino, che uscendo da basso con bocca spalancata si fa incontro all' eroe. Così è chiaro, che l' artista abbia voluto accennar all' altra impresa di Perseo, quando, per liberar Andromeda, converte in pietra il mostro che la minacciava. Dico: accennare, giacchè dobbiamo confessare, che nella figura di Perseo stesso non si trova niente che abbia una relazione diretta con tale impresa. Certamente è poco probabile, che un artista greco abbia trattato il suo soggetto in una maniera così staccata e poco unita; ed è perciò che guadagna un' importanza particolare la tecnica eziandio, con cui è eseguito questo dipinto. Il color rosso della figura è sovrapposto al color nero del fondo, ed i contorni interni non sono sopradipinti ma graffiti mentre nelle due rozzissime figure ammantate sull' esterno del vaso questi sono ommessi affatto. Onde non dubiteremo di asserire, che la tecnica è provinciale etrusca; e questo fatto ci basterà per attribuir le altre particolarità da noi rilevate in questo dipinto alla differenza che passa tra il genio dell' arte greca a quello dell' etrusca.

Così l' esame di questa tazza ci ha riportato sopra quello stesso genere d' osservazioni, che formò l' argomento principale del primo mio ragguaglio intorno i vasi perugini (Bull. 1858, p. 147 seg.), [oben S. 239 fg.]. La differenza di fabbrica rilevata in essi non potea nel seguito del mio viaggio non richiamar la mia attenzione sulla quistione, se simili differenze occorressero in altri luoghi eziandio; e seppure altrove non avessi il vantaggio, di poter fondar i miei studj, come a Perugia, sopra la serie quasi completa de' monumenti trovati nello stesso territorio, nondimeno l' insieme delle notizie raccolte potrà servir a stabilir almeno un fatto di un poco valore per la storia della pittura vasculare; ed è che non solamente in tutti i luoghi dell' Etruria s' incontrano le traccie di fabbriche provinciali, ma che ricorrono dappertutto pratiche quasi identiche. Ciò che non esclude, che uno studio diligente e continuato per più lungo tratto di tempo non riesca a stabilire alcune specialità e varietà locali. Già riguardo alla quantità è naturale, che i campioni delle diverse classi siano or più or meno numerosi; mentre p. e. a Chiusi gli esempj di figure nere non sono tanto scarsi, a Corneto non ho notato che un solo; e ripeteremo più tardi la stessa osservazione riguardo ad una classe particolare di tazze. Un' altra varietà, alla quale si avrà da por mente, si è quella della forma de' vasi: rilevai già [S. 240] le anfore a colonnette con collo allungato siccome particolari a Perugia, e così a Chiusi pe' vasi provinciali a fig. n. si sono adottate

con predilezione le forme di olla e di anfora, distinte dalle ordinarie per l' allungamento del corpo. Altre differenze dell' argilla, del colore, della vernice ecc. forse si potranno verificare, ove una volta saranno riuniti in un luogo più monumenti dello stesso genere provvenienti da diversi luoghi.

Per ora mi limiterò ad alcune osservazioni sulle diverse classi; e comincierò con quella, alla quale appartiene la tazza del Perseo, a figure di color rosso riportato sul fondo nero e con contorni graffiti. Se una volta si supponeva, esser essa propria di Vulci esclusivamente (cf. Jahn p. CCXXXIII), quest' opinione non avea altro fondamento, se non che tra migliaia di vasi ivi scoperti ve n' erano almeno tanti di questo genere da dover sin da principio diriggere l' attenzione sulla loro particolare natura, mentre gli esempj ritrovati in altri siti, per esser isolati, sfuggirono quasi alla vista e furono perciò finora trascurati. Ora tra' vasi perugini abbiamo notato uno che mostrò una tecnica, se non identica, almeno analoga [S. 240]; tra' vasi chiusini poi uno [S. 245, III], nel quale alla particolarità della fabbrica corrispose anche il carattere del soggetto rappresentato; ciò che si verifica egualmente nell' anfora pubblicata nel Mus. chius. II, t. 169—170; mentre la tazza a t. 160 ci dà un' idea della trascuranza e rozzezza usata nell' imitar i tipi belli della Grecia. Due vasi provvenienti dal suolo di Bomarzo vidi presso il signore Bazzichelli: ed uno sta esposto nella sala del nostro Instituto. Tarquinii, oltre il Perseo, ci offre due tazze, ambedue con figura di cavallo nell' interno, che vien adornato secondo l' italico costume con *bullae* intorno al collo (Bruschi e Bazzichelli). Che non manchi qualche esempio nemmeno a Caere, ho potuto verificar nell' esaminar una serie di vasi ivi scoperti nell' anno passato da' signori Calabresi a Roma; e per non tralasciar niente, noterò finalmente, che ho incontrato la medesima tecnica anche tra i pochi e per loro stessi insignificanti vasetti venuti alla luce a Palestrina negli scavi del 1855.

Tra altre imitazioni provinciali menzionate dal Jahn in occasione dei vasi chiusini (p. LXXXII) faremo bene di distinguere siccome una classe speciale una serie di tazze, che, trascuratissime nelle figure dell' esterno e mostrando un carattere grossolano anche negli ornati e nelle palmette, nelle pitture dell' interno o imitano con ricercata diligenza lo stile bello, o s' accostano alla libertà dello stile della Magna Grecia: sempre però in modo, che tanto per le particolarità della rappresentanza, quanto per le maniere del disegno stesso dieno a divedere una mano ed uno spirito ben diverso da quello dell' arte greca. Tali sono le tazze presso Gerhard *Trinksch. u. Gef.* t. 10, 3 e 4; Mus. Chius. I. t. 88 e forse t. 69; Gerhard l. c. t. 10, 1 e 2; 9, 1 e 2; tutte provenienti da Chiusi. Che peraltro non sieno ristrette a questo territorio solo, può mostrare la tazza vulcente, della quale parlai a p. 109 di questo Bullettino [S. 246]; ed anche la tazza frammentata menzionata nel Bull. 1858, p. 36, che appartiene alla stessa classe, sembra provvenire da una località più vicina a Roma.

I vasi lavorati negligentemente a tratti di pennello (cf. Bull. 1858, p. 152), [oben S. 241], mostrano dappertutto le traccie della decadenza dell' arte. Trattandosi prima di tutto di riempir lo spazio, vien accresciuta oltre misura la quantità degli ornati, di palmette e fiori; nè mancano di ricomparir i colori sovrapposti, principalmente il bianco, il cui uso nello

stile bello era abbandonato quasi affatto. I soggetti rappresentati sono per lo più bacchici del genere più comune, o consistono in figure o teste isolate, alle quali tornerebbe vano il voler assegnar un significato certo. Così questi vasi, considerati per loro stessi, sono di quasi nessun scientifico interesse; ed è perciò che gli archeologhi poco se ne sono occupati, restringendo le loro indagini al numero molto limitato di quei, che sia per le particolarità della rappresentanza, sia per iscrizioni etrusche meritavano un' attenzione speciale (cf. Jahn p. CCXXXIV seg.). Ma basta dar una guardata anche superficiale alle raccolte locali per convincersi, che non solamente i lavori di questo genere non mancano in nessun sito dell' Etruria e de' luoghi adiacenti (tra' quali oltre a Palestrina voglio nominar Montecchio di Todi sul confine dell' Umbria, cf. Bull. 1858, p. 113 seg.), ma che ancora riguardo al loro numero, ben lontano dal dover considerarsi come eccezioni, essi formano piuttosto una classe particolare dirimpetto a' vasi di fabbrica greca. Non occorre di tesserne quì un elenco; noterò soltanto che un numero non piccolo è stato riunito dal signore Bazzichelli in occasione de' diversi scavi da lui intrapresi ne' contorni di Viterbo; ed un' idea anche più completa almeno riguardo ad una località importante si guadagnerà, esaminando la Serie XV de' vasi del Museo Campana, nella quale vengono descritti 116 numeri, provenienti per la più gran parte dal suolo di Caere.

Questi pochi cenni avranno adempiuto il loro scopo, se valgono a richiamar l' attenzione sopra una questione scientifica, la quale non solamente finadora non è stata trattata con quella diligenza, che meritava, ma che nemmeno per il momento può esser esaurita; giacchè soltanto un esame più volte replicato de' monumenti relativi potrà metter in chiaro tutti i punti, che saranno da prendere in considerazione e da' quali dipenderà la soluzione finale.

VI. VII. Urne Perugine.*)

[Gegenständlich geordnetes Verzeichniss und Beschreibung der etruskischen Graburnen in Perugia und Umgegend.]

VIII. Sarcofaghi e sculture Tarquiniensi.**)

[Beschreibung steinerner etruskischer Sarkophage mit Reliefdarstellungen in der Villa der Contessa Bruschi in der Nähe von Corneto: Zwei Sarkophage mit dem Aufzuge eines verstorbenen Magistratsbeamten zu Wagen, umgeben von Todesdämonen und geleitet von Dienern mit fasces und anderen Attributen; ähnlich Museo Etrusco Gregoriano I, 97, 9. — Sarkophag mit einer Procession mehrerer Personen und zweier Pferde. — Sarkophag mit der Darstellung eines Mannes und einer Frau an einem Stadtthor, auf die eine Furie, zwei Jünglinge zu Pferd und Charon zukommen. Ein Teil dieser Sarkophage trägt ausführliche etruskische Inschriften.

Im Besitze des Herrn Giuseppe Bruschi ein Sarkophagdeckel, auf dem eine Frau ausgestreckt liegt; auf den Langseiten je drei Köpfe in Hochrelief, Frauenköpfe in der Mitte, Satyrköpfe zu den Seiten. „La scultura è eseguita con maggior cura del solito e mostra uno stile già sviluppato, ma che conserva ancora in molte parti il carattere propriamente etrusco."

Bekleidete und reich geschmückte Frauenstatue aus Travertin, gefunden 1857 von Herrn G. Panzani:]

*) Bullettino dell' Istituto 1859, p. 145—164; 177—189.
**) Bullettino dell' Istituto 1860, p. 145—150.

Riguardo al significato della figura non esito di riconoscervi un ritratto, e voglio aggiungere che al primo aspetto si crede aver relazione con una statua romana municipale. Ma se la nostra statua concorda con queste mostrandosi meno severa nell' osservare le leggi strette stilistiche stabilite dall' arte greca, essa le supera di molto, riguardo al sentimento espresso in tutta l' esecuzione, che conferisce a questa scultura quel carattere di preferenza individuale proprio dell' arte etrusca; è così essa diventa interessante per la storia dell' arte, occupando un posto tra le opere greche e romane e dandoci a conoscere in un nuovo esempio quell' elemento indigeno, che seppe conservarsi l' arte italica anche nell' epoca della decisa influenza straniera.

Tre specchi.*)

(1858.)

Sulla tav. XXIV de' Monumenti trovansi riunite le incisioni di tre specchi, de' quali nessuno si distingue per isquisita bellezza, mentre tutti offrono un particolare interesse scientifico. I due primi provengono dalle vicinanze di Orbetello (Cosa) e furono già brevemente descritti dal proprietario, signore R. de Witt, nel Bullettino 1858, p. 103—105. Dobbiamo allo stesso signore, nostro benemerito corrispondente, il grazioso permesso, di aver potuto farne trarre de' disegni esatti a Firenze sotto la direzione dell' antico nostro amico e collega, sig. prof. M. A. Migliarini.

I. Cominciamo da quello, che, come già fu accennato nel Bullettino, ha il raro pregio di esser adornato di iscrizioni latine.**) La denominazione delle tre figure rappresentate non è dunque dubbiosa. Venere (VENOS) e Proserpina (PROSEPNAI) vi stanno assise, l' una dirimpetto all' altra. Venere piange, e tutta immersa nel lutto, si cuopre la faccia coll' abito. Proserpina nella sinistra, che riposa sul ginocchio, tiene un ramoscello d' indistinto carattere: attributo forse nuovo, ma che non può recar specie in mano d' una dea che ha tante relazioni colla vegetazione. Per l' azione intanto sembra più importante il gesto della destra, col quale addita un' arca chiusa, posta sul suolo tralle due dee; giacchè tale gesto sta in istretta relazione collo sguardo rivolto in su, ove in un piano alquanto superiore è assiso Giove (DIOVEM) in un atteggiamento piuttosto comodo che maestoso. Il dio è barbato; un leggiero manto gli cuopre le coscie, e nella sinistra riposa il fulmine a una punta, come è figurato più volte sopra specchi etruschi (p. e. Gerhard *Spiegel* t. 74; 81, 2). Rivolto verso Proserpina alza l' indicatore della destra, e così rispondendo quasi al gesto della dea, sembra decidere la quistione da essa suscitata.

Ma se così coll' ajuto delle iscrizioni conosciamo le persone de' litiganti, nulla ancor sappiamo sull' oggetto della lite. Che non si tratti di una semplice cassetta, ciascuno concederà; e supporremo piuttosto, che in essa stia rinchiuso il mistero di tutta la scena. Ma quanto più essa al primo sguardo sembra enimmatica, tanto più sarà il nostro dovere di non abban-

*) Annali dell' Istituto XXX, 1858, p. 383—391. Monum. dell' Istituto VI, tav. 24.
**) [Abb. 61, 1. Gerhard, Etruskische Spiegel IV, Taf. 325.]

donarci ad un giuoco d' indovinello, ma di procedere con una via regolare e sistematica per iscoprir un tale mistero.

Se Venere piange, piangerà per vedersi già privata, o in pericolo di esser privata di qualche oggetto prediletto; ed è chiaro che il possesso le vien disputato da Proserpina, la consorte di Plutone che domina nel regno della morte. Ma mentre così le nostre indagini già vengono circoscritte dentro limiti alquanto più ristretti, atteniamoci di più alla regola, che ogni monumento, per quanto sia possibile, deve essere spiegato col confronto de' monumenti della medesima classe.

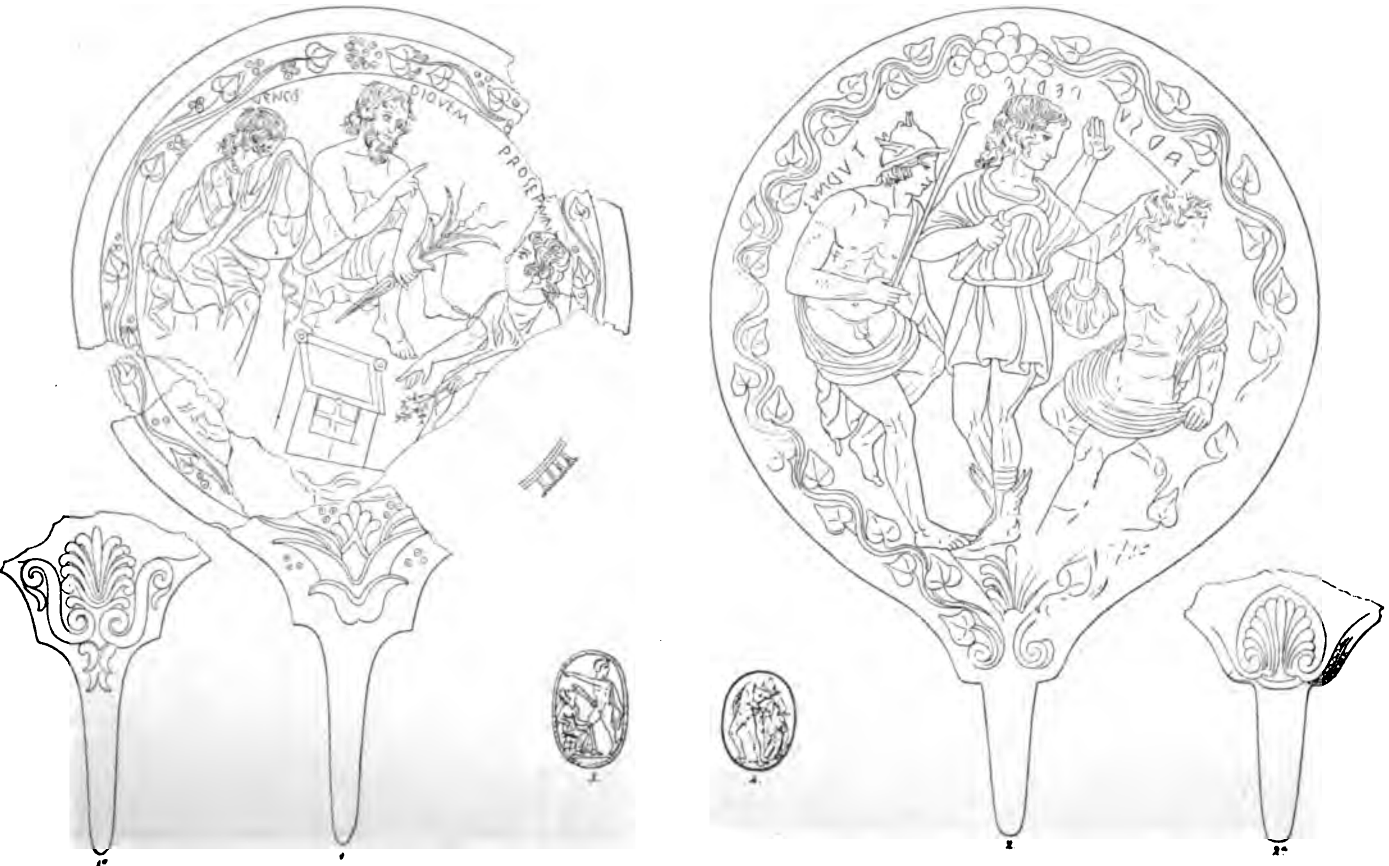
Esaminando dunque gli specchi, vediamo che sovr' essi nessuno degli amori di Venere è celebrato più di quello poco fortunato con Adone. Ora è vero che tralle rappresentanze conosciute non se ne ritrova nessuna, che offra qualche analogia colla nostra; ma ciò non impedisce di riscontrar le notizie scritte eziandio, che gli antichi ci hanno lasciate intorno a questo mito, ed ecco che presso Apollodoro III, 14, 4 tra altre relazioni ne ritroviamo una ricavata dalle poesie di Panyasis che fiorì circa all' epoca della prima guerra persica. In essa vien raccontato come Smirna, per vendetta di Venere accesa d' amore incestuoso e minacciata perciò dal padre della morte, vien transformata nell' albero omonimo, e continua Apollodoro così: »nove mesi dopo l' albero si spaccò e fu nato il chiamato Adone; ed Afrodite ammirando la bellezza di questo bambino, di nascosto agli iddii, lo nascose dentro un' arca, consegnandolo a Persefone per custodirlo; ma questa, avendolo veduto, non lo volle restituire. Così la quistione fu sottoposta all' arbitrio di Giove e, diviso l' anno in (tre) parti, decise questo, che per una parte Adone appartenga a se stesso, l' altre resti presso Persefone, la terza presso Afrodite; Adone intanto concesse a questa la parte propria eziandio. Più tardi morì ferito nella caccia da un cinghiale.«

Ecco dunque scoperto il mistero, che sta nascosto dentro l' arca, ed arricchita la scienza d' una rappresentanza nuova affatto ed insieme chiarissima: dopo il citato passo di Apollodoro è inutile di spender più parole sul significato della scena, e basta accennare che i concetti artistici si trovano in piena corrispondenza coll' azione stessa. Venere credendosi tradita già si abbandona al lutto; Proserpina con tanto più zelo cerca di sostener i suoi pretesi diritti; e Giove perciò a lei si rivolge, per reprimere le sue pretensioni esagerate e restituire a Venere la parte a lei dovuta.

Sulle iscrizioni già nel Bullettino (l. c.) sono state comunicate alcune osservazioni del mio collega, sig. prof. Henzen; e più ampiatamente saranno trattate nell' opera di Mommsen e Ritschl: *Priscae Latinitatis Monumenta.**)

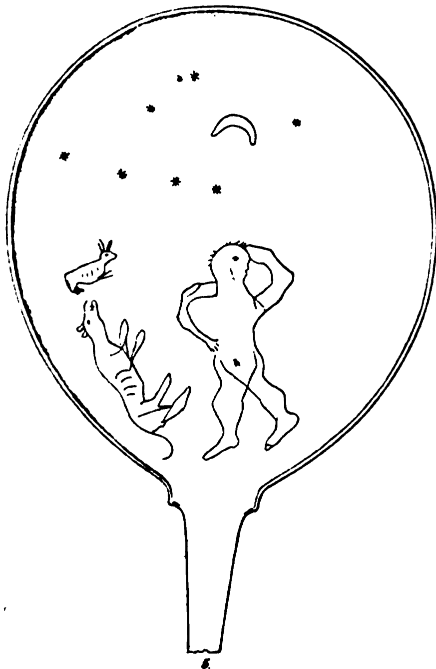
II. Il secondo degli specchi di Orbetello**) è fregiato anch' esso di tre figure con iscrizioni, non però latine, ma etrusche. La scena rappresentata sembra chiara: crediamo ravvisarvi al primo aspetto Perseo in atto di voler tagliare la testa alla Medusa; considerata peraltro più da vicino offre non piccole difficoltà all' interprete. Già la figura di Perseo, ƎƧΘƎᑭ, che occupa il centro, si discosta dal carattere solito di quest' eroe; è un giovane appena adulto, nel fior dell' età, di tenere fattezze e con lunghi capelli arricciati; ed a tale età sembra convenir l' abito, che non è la clamide, ma un corto chitone cinto alla vita. Queste particolarità intanto potranno

*) [Ritschl, P. L. M. Taf. XI. M.] **) [Abb. 61, 2. Gerhard, Etr. Sp. IV, 332.]



61. Bronzespiegel von Orbetello und Skarabäen. Nach Monumenti dell' Istituto VI, Taf. 24.

attribuirsi in parte al genio di un' arte che rifuggendo dalla severità cerca di soddisfar ad un gusto raffinato e delicato; e dall' altra parte quì almeno non si trovano in opposizione diretta colla tradizione, in quanto che l' impresa contro la Medusa in ordine del tempo precede tutte le altre di Perseo. Vien poi caratterizzato abbastanza pei calzari alati a' piedi, per l' arpa a forma di falce, che tiene pronta nella destra, e per la borsa (*κίβισις*) appesa al braccio sinistro, che è destinata a nascondervi dentro la testa recisa di Medusa. Ma vi è un altro tratto nella figura di Perseo, che sembra contrario alla tradizione tanto de' libri, quanto de' monumenti, secondo la quale l' eroe, per evitar il pericolo di esser petrificato dall' aspetto della Medusa, nell' avvicinarsi a lei costantemente rivolge lo sguardo indietro. Così p. e. lo vediamo sopra uno scarabeo inedito, che ho fatto riportar sulla nostra tavola (n. 3), essendo interessante anche per mostrarci la Medusa assisa e dormente all' arrivo di Perseo. Nello specchio all' incontro lo sguardo di Perseo è diretto sulla testa della figura assisa, che tiene afferrata pe' capelli. A rimuovere questa difficoltà, ci si offre il confronto di un altro bello scarabeo (n. 4 della nostra tavola), che scoperto nelle vicinanze di Cortona si trovava l' anno passato tralle mani de' sigg. Castellani a Roma. Pur quì abbiamo l' eroe distinto dal petaso alato, che in atto di recidere il capo della Medusa caduta inginocchioni s' inchina sopra di lei senza rivolgere la propria testa. Ma dobbiamo avvertir di più, che tanto nello scarabeo, quanto nello specchio l' eroe sembra essersi avvicinato dall' indietro, che inoltre nello specchio sembra intento a torcer la testa da lui afferrata verso la parte opposta; e così gli artisti di queste due rappresentanze si sono attenuti alla tradizione ordinaria almeno in quanto che hanno evitato di far guardare Perseo in faccia alla Medusa, supponendo forse che tutto il pericolo stia nello sguardo degli occhi di questo demone.



62. Bronzespiegel. Nach M. d. I. VI, Taf. 24, 5.

Ma la figura attaccata da Perseo sullo specchio, è veramente la Medusa? L' iscrizione offre un nome affatto sconosciuto V?<ΛT, nel quale io per me non so rintracciare nessuna relazione col nome non pur di Medusa, ma nemmeno con nessun altro della mitologia greca. La figura stessa mostra un carattere molto indeciso: la faccia disgraziatamente è rovinata ed i capelli almeno non possono dirsi decisamente di donna; l' abito leggiero che ravvolto intorno alle coscie è tirato sulla spalla sinistra, nemmeno pare convenir ad

una donna; ed il petto, come mi vien comunicato dal ch. Migliarini dopo l' esatto esame dell' originale, sembra piuttosto d' uomo. Ben a proposito dunque questo dotto mi ammonisce di ricordarmi del detto di Millingen «che la mitologia degli Etruschi è bastarda»; e per confermar questo detto, posso addurre una tazza tarquiniense di fabbrica provinciale etrusca appartenente al signore G. Bazzichelli a Viterbo, che penso di pubblicar nel volume seguente di questi Annali [S. 249]. In essa è figurato Perseo con una testa in mano che dobbiamo di necessità spiegare per quella di Medusa, ma che mostra fattezze ed orecchi da Satiro. Non so, se esistono altri esempj di tale formazione (sebbene credo ricordarmi di averne visto qualcheduno, e certamente si trovano altre analoghe difformità sopra vasi e specchi); ma anche questo solo basta per provarci, che il modo di rappresentar la Medusa per le idee e sotto le mani di etruschi artefici potea esser modificato essenzialmente. Partendo da questo principio, ci dovrà esser permesso di rinunciar a voler disciogliere ogni difficoltà, che il disegno del nostro specchio ci propone ed in ogni modo potremo asserire, esser quì rappresentato il mito della Medusa, sia pure modificato, non un altro tutto diverso o nuovo.

A confermarci in tale persuasione serve finalmente ancora la terza figura, di Mercurio (ΣMMUVT) cioè, che vestito di leggiera clamide e distinto dal caduceo e dal petaso alato vedesi dietro a Perseo in quella posizione tra lo stare ed il sedere, che dagli artisti degli specchi è stata prescelta non di rado per accommodar le figure al contorno circolare dello specchio. È vero che la dea di preferenza protettrice di Perseo è Minerva, ed è perciò che essa si trova più di frequente nelle rappresentanze dell' impresa contro la Medusa. Ma come la tradizione scritta accanto a Minerva nomina Mercurio, così anche ne' monumenti sono riunite queste due divinità (Gerhard *Aus. Vas.* II, 88; Ann. d. Inst. 1852, tav. d' agg. P; 1855, t. 2; Jahn *Ber. d. sächs. Ges.* I, p. 287); nè mancane qualcheduno, ove Mercurio solo presta la sua assistenza all' eroe (Levezow *Gorgonenideal,* fig. 24). Tra gli specchi il nostro ne offre il primo esempio; ma è pure il primo, che raffigura la scena del combattimento stesso, mentre finora non si conoscevano in essi che le scene della vittoria già riportata.

III. Il terzo specchio*), appartenente alla raccolta sempre crescente del signore barone Meester de Ravestein, ministro del Belgio presso la S. Sede, è di lavoro rozzissimo e sembrerà perciò al primo aspetto poco degno di occupar un posto sopra una tavola de' nostri Monumenti. Ma ciò che gli manca di merito artistico, vien ricompensato per un particolare interesse scientifico. Vediamo una figura umana tutta scontorta, un cane ed un lepre, disegnati come da un bambino ed eseguiti da una mano, che non sembra aver mai maneggiato un bulino; di sopra otto stelle e tra esse la falce della luna. Ma quanto meno si riconosce un principio artistico in queste graffiature, tanto più la scelta di soggetti significanti ci porta a sospettare, esser essi composti non a mero capriccio, ma per rappresentar un fatto o un' idea qualunque sia. Ora il cane ed il lepre richiamano alla nostra mente l' idea della caccia; e nella figura umana perciò supporremo un cacciatore Questo cacciatore poi dovrà aver qualche relazione colle stelle. Partendo da questi elementi non ci vuol molto a ricordarsi della favola di

*) [Abb. 62. Gerhard, Etruskische Spiegel III, Taf. 243a, 3.]

Orione, che, cacciatore rinomatissimo in tutta l'antichità, perseguita le Pleiadi, le quali per sottrarsi a lui, ottengono da Giove di essere trasformate in istelle (Schol. Hom. Il. 18, 486; Schol. Pind. Nem. 2, 16; Hygin poet. astr. II, 21). Ma Orione si contenterà della caccia del lepre? Prendiamo un atlante del cielo, e troveremo nella vicinanza immediata della costellazione dell' Orione quelle del cane (col Sirio) e del lepre. Non abbiamo da indagar quì, per qual ragione gli antichi le abbiano riunite al cielo: ci basta il solo fatto per assicurarci, che coi tratti del nostro specchio si sia voluto dar un cenno di queste stesse costellazioni. Dico un cenno dell' insieme, non un' imitazione precisa, giacchè allora il cane dovrebbe essere rappresentato in direzione opposta, il lepre sotto il piede dell'Orione. Di raffigurar poi esattamente ogni figura impedì l' inabilità della mano di chi disegnò; nell' Orione intanto per il braccio alzato e pel passo delle gambe è almeno accennato in qualche modo il movimento che ne distingue la figura al cielo. Più seria obbiezione contro la nostra spiegazione potrebbe nascere dall' essere rappresentate nella parte superiore non sette, ma otto stelle, mentre le tradizioni degli antichi, invece di accrescere il numero settenario delle Pleiadi, sembrano ristringerle anzi a sei come sole visibili (v. i passi sopra citati). Rivolgendomi perciò al sig. prof. E. Fabri-Scarpellini, che presiede alla vicina specola capitolina, fui assicurato non solamente potersi sotto circostanze favorevoli distinguere ad occhio nudo otto stelle, ma ne trovammo di più sopra un globo celeste notate otto con nomi particolari, coi nomi cioè conosciuti delle sette sorelle ed inoltre con quello della madre Pleione, che figura anche nella tradizione degli antichi siccome perseguitata da Orione insieme colle sette sue figlie. Non meno finalmente vien accertata per le stesse tradizioni la relazione della luna con queste costellazioni; sia che le Pleiadi, sia che Orione accompagnino Diana nella caccia, ossia che Orione trovi la morte per la mano di questa dea, sempre in questi racconti essa dovrà essere spiegata per la dea lunare. E posso aggiungere da parte mia, che, mentre stava studiando il nostro specchio, vidi io stesso passar la luna tra l' Orione e le Pleiadi.

Se così la mia spiegazione non sembra andar priva d' una grande probabilità, il nostro specchio guadagna un alto interesse per la grandissima rarità di rappresentanze astronomiche ne' monumenti antichi. Giacchè prescindendo dalle gemme e medaglie d' un significato di preferenza astrologico, dai zodiachi e da qualche globo celeste, io per il momento non mi rammento se non di un solo monumento, che possa confrontarsi col nostro; ed è un vaso nolano pubblicato ne' Monumenti dell' Instituto IV, t. 39, n. 2, nel quale è figurata la luna in una relazione particolare colla costellazione del Pegaso, come fu dimostrato dal celebre Biot in un articolo degli Annali 1847, p. 184 sgg. Se la posizione della luna sullo specchio possa dar occasione a simili calcoli, come furono istituiti riguardo al vaso, resta a decidere dagli astronomi, ai quali sarà perciò utile di sapere, che abbiamo da fare con un monumento proveniente dal suolo dell' antica Praeneste. Il culto della Fortuna Primigenia in questa città, è vero, favoriva ogni genere di superstizione astrologica. Ma come l' astronomia nell' antichità deve il suo sviluppo in parte all' astrologia, così possiamo almeno supporre, essersi rivolta nella sede di un culto, come quello di Praeneste, l' attenzione de' sacerdoti sopra uno studio alquanto regolare delle costellazioni; ed in tal caso i segni

graffiti nel nostro specchio da mano artisticamente inesperta forse erano destinati a conservarci la memoria di un' osservazione fatta da un occhio scientificamente tanto più esperto.

Cista prenestina del Museo Napoleone III.*)

(1862.)

La cista prenestina del Museo Napoleone III, colla quale diamo principio alle pubblicazioni di quest' anno, è la più grande, che finora sia venuta alla conoscenza del mondo letterato, e si distingue inoltre per la ricchezza di figure e composizioni: tre fregj ne adornano il corpo, uno il coperchio; ed a questi graffiti si aggiungono il rilievi de' piedi ed il gruppo del manico. Però non è di conservazione integra: anzi una metà del corpo si è dovuta quasi tutta ricomporre da molti frammenti; ma del fregio superiore ed inferiore non manca nessuna figura, del medio una sola, la cui posizione si conosce ancora mediante i piedi superstiti; oltracciò il guasto per buona fortuna è toccato al lato meno nobile, mentre la scena principale è rimasta intatta.

Ad essa si rivolge in primo luogo la nostra attenzione (tavv. LXI—LXII) [Abb. 63*a*. *b*]. Da protagonista ci si presenta un bel giovane clamidato e coronato, che assiso tranquillamente ed immerso ne' pensieri tiene la spada sguainata nella destra. Dopo di lui l' occhio nostro si fissa di preferenza sopra altri due giovani assisi meno nobilmente per terra colle mani legate dietro la schiena. Senza entrar in un esame delle altre figure d' un nobile corteggio di eroi, anche questi pochi elementi ci bastano a schiarirci sul soggetto raffigurato. Già da molto tempo si conosce un' altra cista prenestina, che rappresenta i funerali di Patroclo e segnatamente il cruento sacrifizio de' giovani trojani offerto a' suoi Mani (R. Rochette *Mon. i.* t. 20; Overbeck *Gall.* t. 20, 13). Nelle insigni pitture vulcenti poi, pubblicate in questi volumi (Mon. VI, t. 31; Ann. 1859, p. 353 sgg.) [Abb. 42], occupa il primo posto quella stessa scena sanguinolenta, che concepita in maniera analoga si era riconosciuta anche prima in un' urna volterrana (R. Roch. t. 21). Essa dunque ricorre qui per la quarta volta in un monumento d' arte italica, con questa differenza però che il momento scelto dall' artista è di poco anteriore al sacrifizio stesso e che Achille non ha ancor messo mano alle sue vittime.

Se però sul concetto fondamentale non cade nessun dubbio, molto meno chiaro si è il modo, con cui questo concetto è stato sviluppato ne' suoi particolari. Come nella cista Ficoroniana la composizione, benchè spettante ad un solo soggetto, è divisa in una scena principale ed in varj gruppi meno strettamente con essa connessi, così è chiaro che anche qui abbiamo da distinguere una parte centrale, circoscritta da un lato per la figura d' Achille stesso, dall' altro per un uomo barbato e coronato, che assiso e di aspetto più maestoso degli altri, colla destra protesa sembra dar gli ordini per tutta l' azione. Tale atteggiamento non può convenire se non ad Agamennone

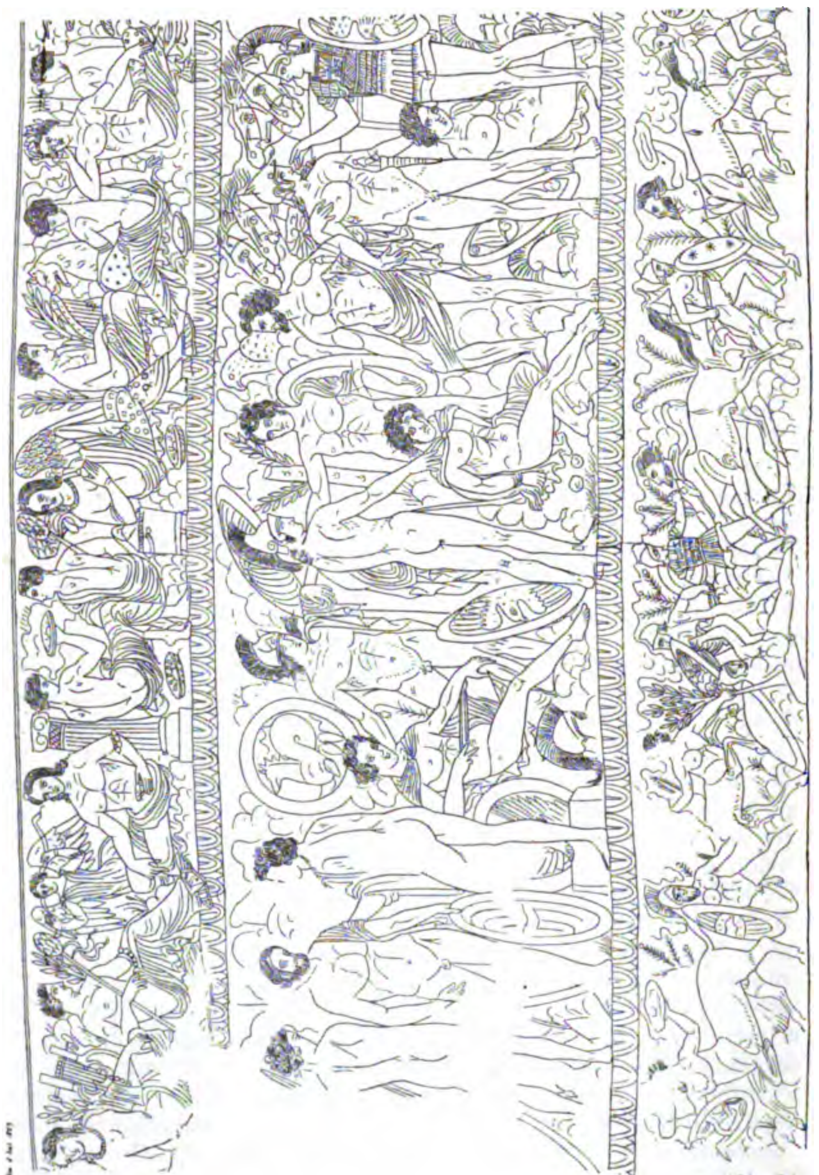
*) Annali dell' Istituto XXXV, 1862, p. 5—22. Monumenti dell' Istituto VI e VII, tavv. 61—64.

solo: esso anche presso Omero presiede e dirigge tutti i preparativi de' funerali, ed è presente anche nella pittura vulcente, come eziandio nell' unico monumento greco che rappresenta questa scena, voglio dir in un magnifico vaso della Magna Grecia, sul quale nell' ordine superiore sopra al rogo di Patroclo ergesi il padiglione del supremo re degli Achei [Monum. d. Ist. IX, 32. 33]. Questa denominazione dunque non potrà esser rivocata in dubbio, benchè al primo aspetto possa sembrar difficile di trovar una spiegazione adattata per la figura del giovane postogli accanto. Giacchè per crederlo un semplice scudiero egli secondo l' arte è troppo strettamente riunito al re; e di più l' armilla che ognuno porta al braccio sinistro, è un indizio troppo deciso di stretta parentela, amicizia od amore (Bull. 1844, p. 45); onde si preferirebbe forse di ravvisar in questa coppia p. e. Nestore ed Antiloco, se essi avessero una parte cospicua nel fatto raffigurato. Intanto tenendo conto del carattere italico di tutta l' opera scioglieremo facilmente questa difficoltà: confrontando cioè gli specchi, troveremo in essi Menelao costantemente rappresentato senza barba; e per citarne l' esempio più cospicuo, nel celebre specchio Durand (Gerhard t. 181) accanto ad Agamennone barbato e di aspetto quasi senile ci si presenta Menelao sotto le forme d' un giovane di fresca età; onde non esiteremo di riconoscere anche nel gruppo della nostra cista i due Atridi in istretta unione.

Dirimpetto ad essi scorgesi una mezza figura che, tutta velata come è, ci si dà a conoscere per l' ombra d' un defunto; e qual' altra ombra vi potrebbe esser presente se non quella di Patroclo? In fatti presso Omero essa comparisce per esortar Achille a compiere i funerali, e nella pittura vulcente dietro alle spalle di Achille essa assiste allo stesso sacrifizio. È vero che l' aspetteremmo anche sulla nostra cista in una relazione più stretta coll' amico superstite. L' intenzione però dell' artista qui non sembra essere stata d' introdurla nell' azione stessa; ma siccome nelle pitture vasculari rappresentanti il corpo di Ettore strascinato da Achille oppure il sacrifizio di Polissena (Overbeck *Gall.* t. 19, 6—8; 27, 17) troviamo le anime di Patroclo e di Achille vaganti attorno alla tomba, così anche qui essa sembra esser posta in una relazione piuttosto ideale coll' azione. Separata dagli amici per la morte, l' ombra a loro rivolge le spalle, aspettando ancora gli ultimi onori per discendere quindi agli inferi e trovarvi l' eterno riposo.

Nell' altro apparecchio della scena incontriamo un cavallo adornato di falere e condotto da un giovane, mentre di quattro altri focosi destrieri sporgono le sole teste sopra un muro o tavolato che sia. Al loro aspetto ci ricorderemo de' versi omerici (Il. XXIII, 171), giusta i quali Achille immolò insieme co' giovani trojani anche quattro cavalli sul rogo di Patroclo. Non so però, se questi versi possano bastare a rendere ragione di tutta la rappresentanza della nostra cista. Dal lato artistico sta benissimo che un cavallo destinato al sacrifizio venga condotto sul luogo da un palafreniere; e sono quindi dell' avviso che veramente l' artista per il cavallo isolato abbia voluto accennar al racconto omerico: limitandosi a due giovani trojani invece de' dodici di Omero, potea pur contentarsi d' un cavallo solo; se all' incontro avesse voluto attenersi più strettamente alle parole del poeta, l' arte sua gliene offriva i mezzi, senza cambiar gran fatto la composizione: potea accoppiarli, come sono, quando stanno attaccati alla quadriga, e come veramente sono accoppiate le quattro teste. Vedendo dunque questa differenza

essenziale nella disposizione, dovremo supporre necessariamente che l'artista abbia fatta una tale distinzione non senza una certa intenzione. È perciò



68 a. Bronzeciste aus Praeneste. Paris. Nach Monumenti dell' Istituto VI/VII, Taf. 61—62.

che amerei di ravvisare in quei cavalli racchiusi, come pare, in una specie di stalla, i celebri destrieri di Achille, quattro secondo l'uso più divulgato degli artisti invece de' due omerici. Essi nella battaglia, quando sentirono

esser caduto e morto Patroclo, piansero e versarono delle lagrime calde; e così l'artista ben potea figurarli presenti anche ne' funerali come compagni del dolore del loro padrone.



63 b. Bronzeciste aus Praeneste. Paris. Nach Monumenti dell' Istituto VI/VII, Taf. 61—62.

Poco o niente occorre a dire sulla schiera degli eroi: saranno Mirmidoni ed altri Achei; ma l'artista non ha voluto caratterizzarli particolarmente, di modo che sarebbe opera perduta il voler cercare un nome per

ogni figura. Soltanto dalla parte opposta al centro troviamo due figure che appartengono ad un ordine differente di esseri: l' una si è Minerva, presente alla stessa scena anche nell' altra cista sopracitata e che come dea protettrice di Achille non ha bisogno di ulteriori dilucidazioni. L' altra è una donna alata, ornata delle fascie incrociate sul petto frequentissime in figure di demoni etruschi, ma non meno presso i Greci in quegli esseri, ai quali per la loro natura convengono rapide mosse. Simile donna alata s' incontra anche nella pittura vulcente. Ma se ivi posta immediatamente dietro ad Achille sembra esser un demone che l' istiga all' atroce fatto, qui gli è tanto discosta che non potrà aver una relazione così diretta con lui. Nè saprei, se dobbiamo chiamarla Iride, che in un momento posteriore degli stessi funerali vien mandata da Achille a chiamar i Venti, per soffiare nel rogo di Patroclo. La prossimità di Minerva sembra additar piuttosto, che anche questa dea, sia Iride ossia Vittoria, alla quale meglio converrebbe l' ornamento della corona, abbia da interpretarsi in un senso analogo come dea tutelare dell' eroe protagonista.

Se questo breve esame della composizione principale ci ha dimostrato, che l' artista si è studiato non tanto d' inventar nuovi concetti poetici, quanto di sviluppar quelli già dati coi mezzi dell' arte sua, lo stesso carattere s' incontrerà anche negli altri graffiti di questa cista. La fascia inferiore rappresenta una battaglia di Centauri e Greci insieme con qualche gruppo di Greci combattenti tra loro. Ma nessuna di queste figure è distinta in modo che si possa riconoscere in essa uno degli eroi rinomati in queste guerre, quali sarebbero Ercole, Teseo, Piritoo o Ceneo. Dal lato mitologico dunque una sola figura può attrarre per un momento la nostra attenzione: quella donna alata che versa un *alabastron* sopra un eroe cadente. Ma nonostante la sua novità, questo concetto mi sembra chiarissimo, essendo il gesto troppo parlante per non far riconoscere un demone della morte, sia Ker o altro, che con quella libazione mortuaria prende, per così dire, possesso della sua preda.

Volgendo ora lo sguardo alla fascia superiore vi troviamo una numerosissima riunione di figure che coricate a festa, si danno a' varj piaceri della musica e del convito. Sebbene tra esse non se n' incontri nessuna di fattezze satiresche, nondimeno i tirsi, una pantera, una cervetta ed altre particolarità attribuiscono all' insieme un deciso carattere bacchico. Non vorrei però chiamar questa scena un semplice baccanale, e ciò per la parte che vi occupa la figura di Ercole. Quest' eroe di giovanile aspetto, con ricca corona e distinto della clava, vi è coricato con una donna anch' essa coronata, che nella destra alza una melagranata, ed insieme con un' altra coppia accanto a lui forma il gruppo più distinto di tutta la composizione. Ora non occorre dire, quanto sia frequente nel tiaso bacchico l' intervento di Ercole. Ma se confrontiamo un monumento che sotto vario aspetto ha la più grande analogia colla composizione della cista, vale a dire il grande baccanale di Villa Albani (Zoega Bass. II, t. 72), ben si vede, quanta differenza corre tra quell' Ercole *bibax* in mezzo alla petulanza di Satiri e Ninfe e la coppia della nostra cista. La melagranata, simbolo del matrimonio, ed il cigno di Afrodite (Bull. 1859, p. 100), l' aspetto ringiovanito dell' Alcide c' invitano piuttosto a chiamarvi a confronto un magnifico vaso della Magna Grecia (Gerhard *Apul. Vas.* t. 15), sul quale sono raffigurate le nozze

di Ercole ed Ebe in presenza di varie divinità, tra le quali Bacco non occupa l' ultimo posto. Non dico che anche sulla cista siano rappresentate propriamente le nozze; ma non credo andar lontano dal vero supponendo che l' artista abbia formato la sua composizione ad analogia d' un κῶμος nuziale, nel quale gli era dato d' introdurre una maggiore varietà di figure. Questa libertà intanto, così favorevole all' artista, per l' interprete è cagione di non lieve imbarazzo: tra le figure secondarie del sopra citato vaso due portano i nomi di *Eunomie* ed *Euthymie*; in un altro vaso alcune donne di analogo carattere vengono chiamate *Eudaimonia*, *Pandaisia*, *Hygieia* (*Él. céram.* II, p. 61); e molti altri esempj c' insegnano che agli artisti era permesso d' inventar in tali composizioni oltre alle svariate figure di simbolico carattere anche i relativi nomi. Così per noi, ogni qual volta il nome non è ascritto, diventa quasi impossibile d' indovinar il significato speciale di simili esseri, e riguardo alla nostra cista la difficoltà dell' interpretazione cresce ancora per l' introduzione di varj elementi della demonologia italica pur troppo oscura per noi, quale p. e. si manifesta nella frequenza di figure alate. Contentiamoci dunque di aver indicato il concetto fondamentale di tutta la composizione, e ci rivolgiamo piuttosto ad un' altra quistione: se, cioè, e qual relazione possa esistere tra questa scena e le altre che adornano il corpo della cista.

Era un tempo, nel quale, per dar una risposta ad una simile domanda, si credeva necessario di ricorrere a reconditi sistemi mitologici ed all' oscurità de' misterj. Ma sempre più prevale il metodo di ricercar prima di tutto le idee poetiche ed artistiche espresse nelle composizioni stesse. Per l' esperienza poi mi sono convinto, che ove varie scene ricavate da diversi miti sono riunite, non abbiamo da cercar tanto una relazione tra questi miti stessi, quanto tra le idee espresse per l' azione indipendentemente dalla persona dell' attore; che anzi gli artisti preferivano di scegliere per le varie scene miti differenti, ma di analogo contenuto poetico: si raffigurava p. e. una gara eroica per un fatto di Teseo, la vittoria oppure la ricompensa della virtù eroica per un fatto di Ercole. Attenendoci a questo principio, troveremo un progresso semplicissimo e molto naturale nelle composizioni di questi graffiti. La battaglia de' Centauri raffigura una fiera lotta, nella quale il coraggio degli eroi deve subire dure prove. Nei funerali di Patroclo si congiungono due idee in modo da non poter distinguere, quale di esse prevalga: l' idea d' una gloriosa vittoria e vendetta, e l' idea d' una non meno gloriosa morte che compisce il fato terrestre dell' eroe. Per dimostrar poi, che la virtù eroica dopo le fatiche d' una vita laboriosa troverà la sua ricompensa nella beatitudine eterna, l' artista avrebbe potuto raffigurar il soggiorno di Achille sulle isole de' beati. Ma non meno bene venne espressa la stessa idea per il κῶμος nuziale di quell' eroe che può dirsi il prototipo di tutti gli altri; ed una ragione speciale a prescegliere questa scena l' artista forse trovò nella circostanza, che essa già era ricevuta nel ciclo de' miti trattati dall' arte figurativa, mentre dell' altro mito relativo ad Achille finora almeno non si è incontrata nessuna rappresentanza indubitata.

Non so, se simili rapporti poetici si estendono anche sui graffiti che adornano il coperchio (tav. LXIII) [Abb. 64]. Esseri e demoni marini formano il soggetto prediletto per questa parte delle ciste; e si è perciò procurato di spiegar la loro frequenza coll' uso delle ciste stesse, destinate a

contener tra altri utensili specialmente quelli del bagno. Non nego una tale relazione; ma non ne resta escluso, che in queste composizioni non vengano espressi de' concetti più speciali. Guardando di più il coperchio della nostra cista presto ci accorgeremo che i disegni graffiti in esso non potranno aver un valore meramente ornamentale, ma formano una composizione ben ragionata e circoscritta. Delle cinque figure che al primo aspetto sembrano essere delle Nereidi, l' una alata procede non sulle onde del mare, ma sulla terra; la seconda, senz' ali, è assisa sopra un cavallo marino, le



64. Deckel der Bronzeciste aus Praeneste. Nach Monum. dell' Ist. VI/VII, Taf. 63.

altre tre, alate come la prima, seguono sopra delfini. Così la sola apparenza esterna c' insegna, che non tutte le figure possono avere un significato pressochè identico. Nè mi pare dubbioso, che come la più distinta sia da considerarsi la seconda: essa è assisa sopra un animale più nobile e grandioso; e mentre la prima la precede a guisa d' un araldo, le altre che seguono, sembrano formar un nobile corteggio. Sebbene poi riguardo alle ali l' arte italica non si sia attenuta a leggi così strette come la greca, nondimeno anche qui la mancanza di quest' attributo nella figura relativa

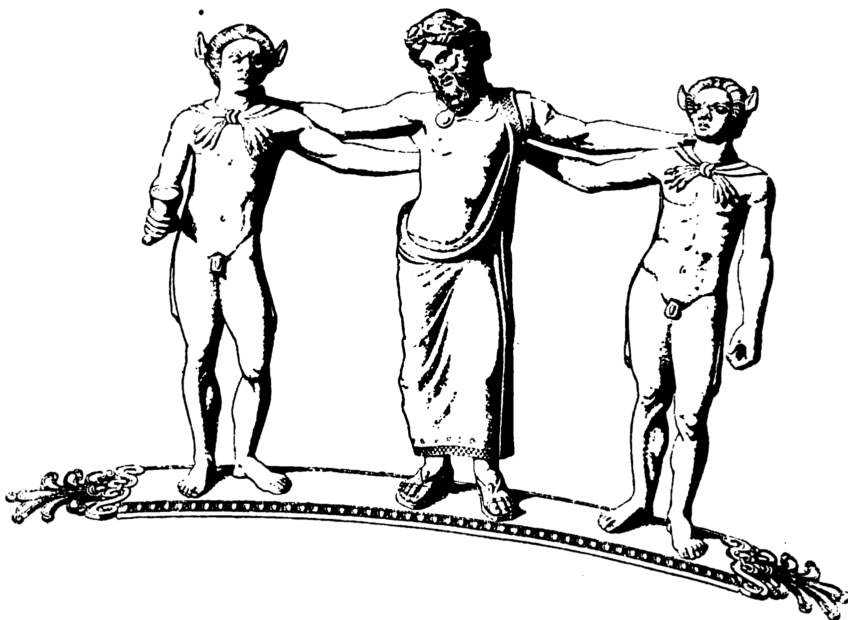
sembra additarci una delle grandi divinità olimpiche, laddove le altre donne alate dovranno appartener ad un ordine di esseri meno elevato, quali sono p. e. Vittoria, Iride, le Ore, le Grazie. Ma quale dunque sarà la dea che forma il centro ideale di tutta la composizione? Siccome Anfitrite, alla quale si rivolgono i primi nostri pensieri, sembra esclusa per l' intervento della donna, che procede per terra, così non saprei, qual altra dea possa aver una relazione più stretta coll' elemento umido, se non quella che vien detta nata dal mare, cioè Venere. Ov' essa traversa le onde sopra un cavallo marino, anche le sue compagne, le tre Grazie, debbono seguirla in maniera analoga. Se all' incontro la quarta figura, il cui significato corrisponde benissimo alla Peitho greca, già ha abbandonato le acque, la ragione ne sarà stata, che l' artista volea indicare non trattarsi di un semplice divagarsi sulle onde, ma di un viaggio diretto ad un certo termine, al quale già si sta per arrivare. A chiarirci poi sullo scopo di esso viaggio, potranno servir gli attributi che la dea porta nelle sue mani. Non oso decidere, che cosa sia l' oggetto piccolo nella sinistra; ma chiara si è la melagranata nella destra, attributo, che nella mano della compagna di Ercole fu da noi riconosciuto come simbolo nuziale. Vedendo poi, che in un' altra rappresentanza nuziale mal riferita al giudizio di Paride (Overbeck *Gal.* X, 6) una donna con un fiore e con una mela nelle mani si presenta alla sposa nella funzione d' una *pronuba*, non dubiteremo di asserire che anche la dea ne' graffiti della cista abbia un significato analogo, il quale sembra non poter riassumersi meglio se non nelle parole omeriche (Il. V, 429):

ἀλλὰ σύγ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο.

In tal modo la rappresentanza del coperchio, sebbene formante una composizione separata, entra in uno stretto rapporto poetico col *κῶμος* nuziale di Ercole, non dissimile a quello, che s' incontra ne' vasi della Magna Grecia tra le riunioni di divinità nell' ordine superiore e le scene mitologiche a loro sottoposte.

I tre piedi della cista (tav. LXIV, 2) [Abb. 65] sono adornati di rilievi, ne' quali tre volte è replicato lo stesso soggetto: Ercole, cioè, distinto della clava e della pelle di leone, che stanco dalle fatiche è assiso sotto una fontana in forma d' una testa di leone, dalla quale sgorga l' acqua sopra di lui; e due figure di più stanno occupate a versargli da secchie altra acqua sulle spalle. Ci ricorderemo delle rappresentanze di varj specchj (Gerhard 127—131) e de' piedi della cista Kircheriana, ne' quali è figurato Ercole in compagnia di Mercurio ed Iolao, ponendo il piede sopra un' anfora rovesciata, che quasi da tutti è stata riconosciuta per un indizio de' bagni connessi cogli esercizj della palestra. Qui però il bagno non può aver la stessa relazione, giacchè le figure che assistono l' eroe, sono un barbato Satiro ed una donna alata; e seppure si volesse supporre quest' ultima siccome una Vittoria aver occupato il posto di Mercurio, nondimeno resta il Satiro, che ci porta ad un ciclo di esseri e di idee ben differenti: quello stesso, cioè, al quale spettava anche il fregio superiore de' graffiti. Se dunque in questo troviamo Ercole già accolto tra i beati, ne' rilievi della cista riconosceremo una scena antecedente, nella quale l' eroe, terminato il corso delle sue fatiche, mediante il bagno vien purificato e lustrato, per rendersi degno della comunione degli immortali.

Poche parole basteranno sul significato del gruppo che serve di manico al coperchio (tav. LXIV, 1) [Abb. 65]; giacchè, se nell' analoga composizione della cista Kircheriana la testa imberbe della figura media diede luogo a









65. Bronzeciste aus Praeneste. Nach Monumenti dell' Istituto VI/VII, Taf. 64.

dubitare, se vi fosse rappresentato Bacco stesso o qualche mortale iniziato ne' suoi misteri, il nuovo gruppo ci dà a vedere un deciso Bacco barbato che in corrispondenza col suo carattere delicato e molle inchinando dolcemente la testa si appoggia sopra due de' suoi seguaci.

Attorno al corpo della cista e circa all' altezza delle teste nel fregio medio, con borchiette tonde era attaccata una serie di anelli, ne' quali doveano esser infilate delle catene o strisce di cuojo, per poterne portar sospesa la cista. Ma inoltre furono trovate ancora quattro borchie più grandi destinate a fermar nella cista due manichi mobili, probabilmente da due parti opposte, sebbene non si sia potuto distinguere il punto preciso, ove fossero attaccati. Queste borchie d' identica forma (onde sulla tav. LXIV, n. 3 ne abbiamo riportato una sola) consistono nella figura a rilievo d' un essere mitologico, sulla cui spiegazione dopo le scoperte degli ultimi decennj non può cader dubbio. È desso composto della metà superiore d' una figura di donna riunita alla metà posteriore d' un uccello, e ciascuna di queste due parti è munita di due ali. Ma se la formazione finora descritta conviene tanto ad una Sirena quanto ad un' Arpia, la decisione per la seconda di queste denominazioni vien assicurata mediante due altre particolarità. Dal Curtius (*Arch. Zeit.* 1855, p. 6) è stata rilevata la formazione peculiare delle Arpie sul celebre monumento di Xanthos, che cioè per certe ragioni simboliche al corpo di uccello vi è sostituito un uovo chiaramente espresso; e lo stesso strano modo di figurarle s' incontra anche ne' rilievi della cista. Ma di più, in questa le mani umane sono cambiate in zampe animalesche; e se alle Sirene siccome suonatrici sono indispensabili le dita umane, all' incontro alle Arpie, per indicar la loro natura rapace, convengono benissimo le zampe: *uncae manus* al dir di Virgilio Aen. III, 217. — Non è qui il luogo di entrar in un esame del carattere mitologico di questi demoni: posti isolatamente e fuori di azione servono soltanto a scopo di ornamento; e di non metterli in una relazione qualsiasi poetica od ideale colle altre rappresentanze della cista, ci consiglia di più l' artificio e lo stile alquanto arcaico, che ci può far dubitare, se originariamente fossero lavorati per far parte delle decorazioni della nostra cista.

Rivolgiamoci dunque dai soggetti raffigurati alle forme ed al carattere artistico, col quale essi sono espressi. Le ciste graffite prenestine finora conosciute appartengono tutte all' epoca dell' arte italica già soggetta all' influenza greca. Ma nondimeno possiamo distinguerne due classi: l' una che porta ancora un' impronta più decisa del carattere italico, l' altra, nella quale si riconosce quest' elemento soltanto in alcune particolarità esteriori di attributi, costumi, armature, ornamenti ed altro. Non sarà d' uopo di dimostrare che la nostra cista appartiene a questa seconda classe: giacchè prescindendo dalle armille e collane con bulle, dalla forma delle corone e delle corazze, soltanto la frequenza di figure alate ci ricorda l' influenza di idee italiche. Non esito anzi di asserire, che nei concetti artistici (dell' esecuzione non parlo ancora) questa cista non si avvicina a nessun' altra opera più che alla celebre cista Kircheriana, la quale, sia eseguita da un romano artista o no, sempre resta uno de' più belli prodotti dell' ingegno greco. Tutte le particolarità che distinguono quest' ultima p. e. dalla più gran parte delle pitture vasculari: le figure vedute indistintamente di profilo, di faccia ed anche di dietro, il progresso nell' indicazione del paesaggio, in somma tutto ciò che conferisce alla composizione il carattere più d' una pittura che di un rilievo, si ritrova segnatamente nella scena principale della nuova cista e, con certe modificazioni richieste dal soggetto, anche nel fregio superiore. Ma grande, grandissima è la differenza nell' esecuzione. Nel-

l'una, una mano non meno sicura che nobile e fina, che sa seguire le intenzioni dell' ingegno inventore fino nelle vibrazioni delle palpebre; nell' altra una mano pesante, grossolana, per la quale quelle stesse finezze diventano altrettanti scoglj, onde far comparir vieppiù chiaramente la mancanza di esperienza e di abilità. Ove uno sguardo insegna più di un lungo discorso, mi basti di richiamar l' attenzione solo sopra due figure: il giovane posto dietro a Menelao nella cista parigina, e l' altro con cintura intorno alla vita nella Kircheriana: il concetto d' ambedue è il prodotto d' un medesimo ingegno; ma anche l' occhio meno esperto riconoscerà la superiorità nell' esecuzione dell' una e l' inferiorità in quella dell' altra.

Qual posto dunque nella storia dell' arte assegneremo all' una ed all' altra cista? La Kircheriana appartiene forse ad un' epoca di perfezione, la nuova ad un' epoca di decadenza? La risposta, quanto mai si potrà desiderarla precisa, ci vien data per il confronto delle parti aggiunte ad ambedue in iscultura. Ci sorprenderà in primo luogo, che anche tra i rilievi de' piedi passa un' analogia non minore di quella che abbiamo rilevata ne' graffiti. Le composizioni sembrano compagne, e se il lavoro dell' un piede della Kircheriana sembra più finito di quello della parigina, bisogna notare che un altro lasciatone quasi grezzo si mostra d' un merito inferiore, onde tutta la differenza si ristringe alla maggiore o minore diligenza della cisellatura. Ma più ancora ci deve colpire il confronto tra i due gruppi bacchici che adornano i coperchj. Leviamo la testa di Bacco, barbata nell' uno, imberbe nell' altro, ed abbiamo lavori non analoghi, ma identici, lavori non solamente della stessa mano, ma gettati da una medesima forma. Non può esser dunque soggetto a nessun dubbio che questi gruppi non sieno contemporanei. Ma si dirà forse, che potessero esser attaccati a due ciste lavorate in epoche tra loro distanti. Questa supposizione, per sè stessa poco probabile, perderà ogni sostegno in faccia all' analogia da noi rilevata tra i graffiti delle ciste medesime: sarebbe certamente la coincidenza la più strana, se in due monumenti si ritrovassero concetti analoghi nei disegni, lavoro corrispondente ne' rilievi dei piedi, invenzione ed esecuzione identica ne' gruppi, ove non avesse esistito una certa parentela tra queste diverse parti anche prima che fossero composte a formar due corpi. Ma questa parentela esiste di fatti nell' identità della fabbrica. Le ciste sono oggetti destinati ad un certo uso della vita comune e benchè ornate artisticamente non debbono considerarsi come opere dell' arte monumentale, ma come lavori dell' industria artistica: non saranno state eseguite una per una, ma sempre fabbricate in maggior numero ed in modo che l' esecuzione delle diverse parti sia stata divisa tra diversi lavoranti: uno forse venne impiegato ad inventar i disegni, un altro ad inciderli, un terzo a fondere le parti rilevate, un quarto a cisellarle. Considerando le due ciste sotto quest' aspetto, si vede chiaramente, che la differenza tra esse si ristringe alla sola diversità delle mani che hanno eseguito i graffiti, laddove tutto il resto fa fede, che non solamente sono uscite dalla medesima fabbrica, ma lavorate eziandio contemporaneamente. Questo fatto, interessante per sè stesso, guadagna naturalmente un' importanza molto maggiore, ove siamo in istato di fissar con qualche precisione l' epoca stessa della fabbricazione. Ora per le particolarità ortografiche e paleografiche dell' iscrizione di Novio Plauzio e di Dindia Macolnia, annessa alla cista Kircheriana, si è potuto dimostrare che questa

appartiene alla fine del quinto secolo di Roma (Mommsen presso Jahn: *Ficoron. Ciste* p. 42 sgg.); e così nella nuova cista parigina guadagniamo un secondo monumento che dobbiamo attribuir alla medesima epoca.

Nell' oscurità che cuopre ancora la cronologia dell' arte italica antica, un tal fatto certamente è di non ispregevole importanza, nè mancherà di esercitar un' influenza anche sopra molte altre quistioni, le quali però non potranno esser prese ad esame in occasione della pubblicazione d' un solo monumento, ma spettano ad investigazioni più vaste sulla storia generale dell' arte italica. Intanto mi sia permesso di ritornar ancora sul confronto dei due gruppi, che sotto un altro aspetto, cioè quello dell' esecuzione tecnica, ci offre materia a varie osservazioni. Ho chiamato identici questi gruppi, benchè un esame accurato non mancherà di rilevar in essi varie differenze, che forse sembrano contraddire al mio asserto. Non voglio parlare di certe minuzie, p. e. di alcune pieghe, dell' orlatura e degli ornamenti del panneggiamento e delle nebridi: minuzie che non toccano l' insieme della composizione e ci fanno conoscere soltanto una certa libertà che era accordata al cisellatore nel raffinamento de' particolari. Ma già fu notato, che la testa della figura media nell' un gruppo è barbata, nell' altro imberbe. Il braccio poi dell' uno de' Satiri, che tiene il corno potorio, è identico nelle sue forme in ambedue i gruppi, ma differisce nel modo con cui è attaccato alla spalla. Di più bisogna notare, che la forma del coperchio nella cista Kircheriana è più convessa, nella parigina più appianata; e se perciò la figura media sta or più or meno elevata, è chiaro che le braccia distese tanto di essa quanto de' Satiri, se fossero perfettamente identiche in ambedue i gruppi, non potrebbero più combinarsi nel medesimo modo. Ponendo mente a tutte queste particolarità, ne guadagniamo una notizia molto esatta de' metodi tecnici usati nel fabbricar simili gruppi. Se ne tenevano adunque pronti i modelli per poterli replicare a piacere; ma secondo il bisogno speciale ne venivano modificate quelle parti, che più si prestavano a tali modificazioni. Si cambiava forse la testa, ma si riteneva il corpo; si ritenevano anche le forme delle braccia, ma si attaccavano ai corpi, come veniva richiesto dalle condizioni particolari del gruppo; e vi si potea adoperar un doppio metodo; cioè di fondere queste parti staccate separatamente e poi saldarle, oppure di far i necessarj cambiamenti nel modello di cera prima della fusione.

Tutte queste modificazioni certamente non possono restar senz' influenza sul carattere artistico dell' insieme; e basta guardar la figura del Bacco nel gruppo parigino che, anche prescindendo dalla testa, nel suo atteggiamento esprime la natura molle e delicata del dio molto meglio della figura corrispondente nella cista Kircheriana. Ma nondimeno si può dire che fin qui non si tratti se non di certe pratiche tecniche, le quali possono bensì esser esercitate con maggior o minor finezza e gusto, ma per se stesse non meritano di esser biasimate, massimamente in lavori di piccole dimensioni. All' incontro molto più severo dovrà esser il nostro giudizio riguardo ad un' altra pratica messa in opera nella composizione delle figure de' Satiri, sui quali il dio appoggia le sue braccia. Essendo identica la loro funzione, ben conveniva, segnatamente in un gruppo d' un uso tectonico, che l' artista replicasse in ambedue lo stesso concetto, con quella modificazione però, che alle parti destre dell' una avessero corrisposto le sinistre dell' altra, alle

sinistre le destre. Ora è vero che l'artista non si opponeva a questa legge, ove l'azione stessa lo richiedeva imperiosamente, cioè nel movimento delle braccia. Gli riuscì ancora di accomodarsi almeno in apparenza alla stessa legge nella posizione de' piedi, mentre rivolgeva tanto l'uno quanto l'altro di questi Satiri leggermente verso la figura media. Ma nulla cambiò ne' corpi e nelle gambe: anzi tutte le quattro figure dei due gruppi sono uscite da una sola e medesima forma. Questo fatto materiale meglio di un lungo discorso potrà schiarirci sopra una differenza fondamentale tra l'arte italica e greca. Ho rilevato già in un'altra occasione (Ann. 1861, p. 408) [S. 211], che nelle opere italiche non s'incontra quasi mai nè quell'armonia delle linee, nè quella simmetria ed euritmia di tutte le forme e movimenti, che conferisce alle opere greche vita, naturalezza e grazia. Ora la ragione n'è resa propriamente palpabile: mentre, come già dissi, nelle opere greche tutti i concetti particolari sono sottoposti ad un'idea generale e concorrono a formar un bell'insieme, l'artista etrusco mise bensì tutta la cura nel finir ogni parte per sè, ma trascurò le relazioni, che debbono esistere tra esse in un organismo animato, ove il movimento dell'una parte non può restar senz'influenza sull'altra e su tutto l'insieme col quale essa va congiunta. Così per l'arte italica si verifica fino ad un certo punto ciò che Orazio dice nell'arte poetica (v. 32 sgg.) in un senso più generale:

Aemilium circa ludum faber imus et ungues
exprimet et molles imitabitur aere capillos;
infelix operis summa, quia *ponere totum*
nesciet. *)

---

*) [Der Aufsatz „Cista Prenestina" in den Annali dell' Istituto XXXVI, 1864, S. 356—376, der eine damals im Besitz des Kunsthändlers Pasinati befindliche, in den Monumenti dell' Istituto VIII, Taf. 7—8 abgebildete Ciste erläutert, hätte an dieser Stelle angefügt werden müssen. Vom Wiederabdruck ist Abstand genommen worden, weil die Gravierungen des Deckels, die von Brunn auf den Tod des Rutulerfürsten Turnus und die Vermählung des Aeneas mit Lavinia bezogen wurden, als Fälschungen nachgewiesen sind. Robert im 50. Berliner Winckelmanns-Programm 1890, S. 63, Anm. 1; vgl. denselben Annali dell' Istituto 1878, S. 271, Anm. 1. G. Körte, Etruskische Spiegel V, S. 172, Anm. 1, stimmt Robert bei. Die Gravierungen am Körper der Ciste geben keinen Anlass zu Verdacht. Doch ist der Brunn'schen Erklärung dieser Darstellungen als der Kämpfe des Aeneas mit den Latinern jetzt der Boden entzogen. Der angebliche Inhalt der Ciste, der a. a. O. Taf. 8 mit abgebildet ist, besteht aus willkürlich von dem Kunsthändler zusammengestellten Gegenständen aus verschiedenen Zeiten. — Die Ciste befindet sich nach freundlicher Mitteilung des Herrn H. B. Walters seit 1884 im British Museum, Nr. 741 des in Vorbereitung begriffenen Kataloges.]

Nachtrag zu S. 33fg.: Der Sarkophag des C. Junius Euhodus ist jetzt nach neuer Zeichnung abgebildet bei Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III, 1, Taf. VI—VII, Nr. 26; vgl. S. 31, wo die oben abgedruckten Bemerkungen Brunns im Litteraturverzeichnis nachzutragen sind.

Register.

Verzeichnis der Abbildungen.


3 2044 050 644 624

